Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 13 (787) Среда, 17 марта 1937 г. ЦЕНА 20 КОП.

2 Всесоюзная Библиотека

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

П. Бляхин — Фильм о Коммуне. **М. Блейман, Н. Коварский** — Вынужденный спор. **Х. Херсонский** — «Том Сойер». **Обзор печати** — «Тут не до смеха...» **Бен Смит** — «Сад Аллаха». **А. Мачерет**—Удача оператора. **Н. И. Дорохин** — Образ Петра Захаркина в «Последней ночи». **П. Осипович.** О технической учебе. **Творческие дискуссии.**

Теоретически осмыслить творческую практику

Советское киноискусство вступило в новую полосу творческого под'ема и соревнования. В 1936—1937 гг. созданы замечательные фильмы, такие как «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики»,—такие интересные работы, как «Последняя ночь», «Зори Парижа», «Тринадцать», заканчиваются «Мужество», «Садовник», «Возвращение Максима», «Арсен», «Золотая долина».

Эти фильмы — обильный материал для творческих дискуссий о коренных, решающих процессах, происходящих в киноискусстве. Раскрытие событий огромного масштаба, создание серии полнокровных художественных образов, наличие подлинной патетики—неоспоримые доказательства того важнейшего факта, что кино вступило в новый, более высокий этап своего развития. К кинематографии ясно ощущается становление нового идейно-художественного качества, как прямой результат накопленного опыта и предшествующего развития. Нам необходимо теоретически осмыслить происходящие в ней творческие процессы, вывести ряд закономерностей.

В кинокритике мы тоскуем по синтезу. В кинокритике мы не можем больше существовать без больших обобщений. Это весьма убедительно подтверждается оживленным характером прошедших в Москве дискуссий по фильмам «Зори Парижа» и «Тринадцать». Обе дискуссии прошли под знаком определения дальнейших путей развития нашего искусства. В отличие от прошлых они проходили на достаточном уровне и имеют немаловажное принципиальное и практическое значение. Острую реакцию творческих работников вызвало взволнованное выступление тов. Вс. Вишневского, противопоставившего «монументализм» «камерности» и обрушившегося со свойственным ему темпераментом на «комнатное», интерьерное искусство, как неспособное передать биение пульса сталинской эпохи. Уже нашлись люди, усмотревшие в этом выступлении очередной факт «крушовщины». Нашлись и другие, из числа тех, кто не любит «ломать голову» над новыми явлениями в искусстве и жизни, кто привык иметь дело только с разрешенными вопросами. Эти просто попытались отмахнуться от настойчиво выдвигаемых проблем, об'явив их просто несуществующими. Попытки и первого и второго рода столь же легкомысленны, сколь и бесплодны.

Творческая практика неумолимо требует ответов на вопросы о путях киноискусства, ядра по которым можно добиться максимального идейно-художественного эффекта. Можно признать нечеткими формулировки тов. Вишневского о «монументализме» и «камерности», можно признать неправильным метафизическое противопоставление этих понятий, но нельзя не видеть, что под этими, пусть и неудачными терминами скрывается вопрос о мировоззрении художника, о стилевых тенденциях нашего искусства. Само собой разумеется, нельзя смешивать единство метода социалистического реализма с художественным способом конкретизации этого метода. Нужно возражать со всей серьезностью против попыток канонизации одного творческого направления, против подмены всеобъемлющего понятия стиля понятием творческого приема. Но нельзя не поставить вопроса о ведущем жанре, о ведущем творческом направлении, наиболее отвечающем задачам современности.

Мы имеем полную возможность на основе марксистско-ленинской эстетики правильно решить эти вопросы. Не входя в обсуждение терминологической путаницы, вызванной непрвильным употреблением понятий «монументализм» и «камерность», и не играя на этой путанице, как это некоторые делают, нужно признать, что речь идет о таких насущных вопросах, как отношение художника к действительности, к центральным темам, речь идет об овладении художественным мастерством, об идейном уровне нашего искусства. Решить эти вопросы на высоком принципиальном уровне тем более необходимо, что величественная сталинская эпоха пред'являет нашему искусству все более высокие требования, что жизненный опыт, общеполитический и культурный уровень нашего зрителя исключительно вырос, что теперь особенное значение приобретает уровень мировоззрения художника. Если передовые идеи современности, идеи Ленина—Сталина, не вошли в плоть и кровь художника, то это приводит либо к недостаточной полноте и цельности образа, к вторжению в художественное произведение элементов схематизма, отвлеченности, либо, — что еще хуже, к фальши, к засахариванию образов советских людей («ходячая социалистическая добродетель»). Мы знаем произведения кино, где слова очень часто заменяют понятие, заменяют содержание. И это бывает в тех случаях, когда в мировоззрении художника не все благополучно.

Мысли, изложенные тов. Вишневским, — при всем несовершенстве его терминологии — вызваны самой жизнью, диктуются любовью к искусству, стремлением сделать его еще более острым и действенным оружием социалистического строительства.

Само собой разумеется, что вопросы кино, так властно требующие разрешения, должны решаться на основе тщательного анализа новых и новейших произведений кино, в теснейшей связи с нашей творческой практикой, если мы не хотим заниматься пустой и бесплодной игрой в схоластические определения.

Здесь огромную роль должны сыграть творческие кадры, работники теории и критики кино. Богатейшая творческая практика советской кинематографии должна быть теоретически осмыслена с марксистско-ленинских позиций. С этих позиций теория осветит практический путь и во много раз увеличит действенную силу нашего искусства.

ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ О КАЛМЫКИИ

Саратовская студия кинохроники закончила документальный фильм «Молодая республика» о Калмыцкой АССР. В фильме показано прошлое Калмыкии, ее кочевье, временные пастбища и ее яркая современность расцвет социалистического строительства.

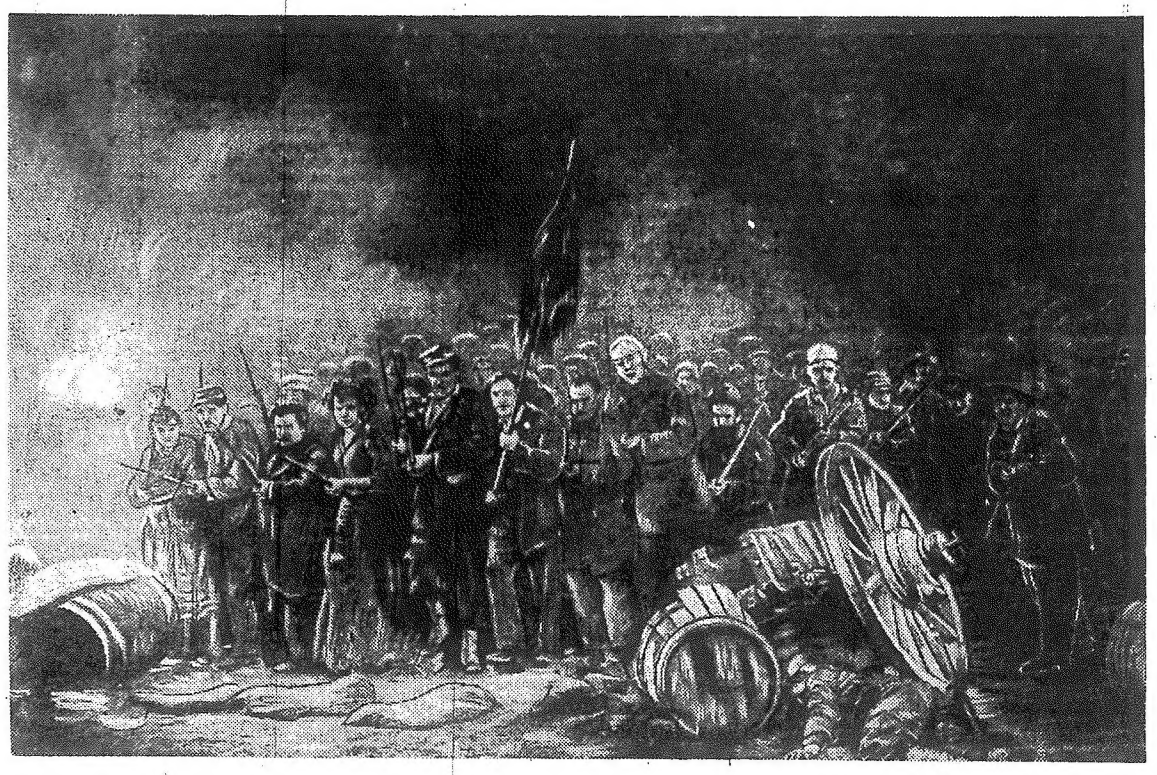
На безбрежных равнинах Калмыкии созданы колхозные поселки. В степях, где росли ковыль и полынь, раскинулись широкие поля пшеницы. На лугах с сочной травой пасутся огромные стада коров, табуны лошадей, отары тонкорунных овец. Засушливая степь превращена в зеленый оазис. Всюду по степи разбросаны артезианские колодцы. На полях Калмыкии работают комбайны, тракторы, сенокосилки. Обильны стали урожаи.

Растет и промышленность Калмыкии. Рыбацкие колхозы вылавливают на Каспийском море сотни тысяч центнеров рыбы. На этой базе созданы мощные предприятия пищевого комбината — консервные заводы, холодильники, заводы по выработке рыбьего клея и пр.

Перед зрителем проходят кадры, показывающие замечательный город в стени благоустроенную и озелененную столицу Калмыкии — Элисту.

Киноочерк снимали режиссер С. А. Горохов и оператор тов. Аплошенко. Музыка композитора Г. Гамбург.

Для Калмыцкой АССР это—первый в истории ее существования фильм. Отдельные эпизоды из фильма будут отосланы на Парижскую международную выставку. На выставку отсылается также заснятая студией хроника «Пищевой комбинат им. тов. Микояна» в Астрахани и «Сталинградский тракторный завод».



Кадр из фильма «Зори Парижа», производство Мосфильма. Сценарий Г. Шаховского и заслуженного деятеля искусств Г. Рошаля. Режиссер Г. Рошаль.

ЮБИЛЕЙНЫЕ ФИЛЬМЫ

Мосфильм

«Честь»

В конце марта будет начата постановка фильма «Честь», о героях железнодорожного транспорта, по сценарию Л. и Ю. Никулиных. Режиссер Е. Червяков заканчивает работу над режиссерским сценарием.

Сформирована с'емочная группа в составе: ассистент Левшин, ассистент по актерам Т. Березанцева, помреж Калиненбоген, оператор Шейкин, художник Павлов, администратор Минин. Директор производства З. Даревский.

«Волга, Волга»

Заслуженный деятель искусств Г. Александров и В. Нильсен сдали режиссерскую разработку сценария «Волга, Волга», Студией сценарий принят и направлен в ГУК на утверждение.

В конце марта, после утверждения ГУК сценарий будет пущен в производство. Ставит фильм режиссер Г. В. Александров. Сформирована с'емочная группа в составе: шеф-оператор В. Нильсен, ассистенты режиссера Юлин и Кишминов, помреж Э. Солуянов, художник Григорьев, главный администратор Брянцев. Музыку для фильма будет писать композитор И. Дунаевский, тексты песен — В. Лебедев-Кумач.

«Страна Советов»

Режиссер Э. Шуб приступила к работе над юбилейным художественно-документальным фильмом «Страна Советов», в котором будут показаны победы и достижения Страны Советов под мудрым руководством партии и ее великого вождя товарища Сталина.

Фильм делается по разработанному Э. Шуб и утвержденному студией и ГУК, монтажному плану. Начат подбор фильмотечного материала.

К 15 мая фильм должен быть вчерне смонтирован, после чего совместно с ГУК будет установлено, что надо доснимать. В состав группы вошли: режиссер-монтажер Филонов и главный администратор Гр. Сакунянов. Директор производства З. Даревский.

К 1 сентября фильм должен быть готов.

Союздетфильм

«Белеет парус»

Большие трудности приходится преодолевать группе фильма «Белеет парус» при с'емке детей. 14 марта снимался эпизод «именины Павлика».

В большой «гостиной Бачей» десять малышей вели оживленный хоровод вокруг именинника — трехлетней актрисы Светланы Прядиловой. Звучит задорная музыка, дети весело кружатся, включается свет. Но... как раз в тот момент, когда режиссер произносит «снимаем», одна из маленьких актрис захотела взять из рук именинника медвежонка. Бесцеремонно оставив хоровод, она тащит к себе медвежонка. Свет гаснет. Девочку начинают уговаривать, затем с'емка начинается сначала.

Вокруг детей на креслах и диванах сидят их «мамы», «тети» и «бабушки» в старомодных платьях и кружевных наколках. А в глубине павильона толпятся настоящие мамы и волнуются больше «актеров». Каждый каприз и неудача ребенка вызывают дубли — потерю пленки, света и времени.

Фильм о Коммуне

Страница истории...

Героический эпизод, овеянный романтикой революции, прославленный новыми поколениями борцов за Коммуну 1871 года и Парижке.

И нужно отдать справедливость создателям фильма, — уже с первого кадра зритель переносится в эту замечательную эпоху и сразу узнает их, —героев первой Коммуны, зачинателей пролетарской революции. Он узнает старый Париж и его пейзаж, узнает Ратушу,—как хороших знакомых встречает федератов, защищающих баррикады, и вместе с ними переживает трагическую эпопею былых дней. Заражаясь горячим энтузиазмом борьбы, наш советский зритель с глубоким волнением следит за развитием событий, невольно ассоциируя их с событиями Великого Октября, внося свои коррективы и безошибочно определяя ошибки коммунаров.

Нашему зрителю кажется странным, что коммунары не понимают необходимости единства и руководства единой партии, не понимают, что революция не может победить без союза рабочего класса с крестьянством. Париж не может победить без поддержки провинций. Зритель хочется подсказать им, что восстание может победить только наступая, а не обороняясь, что дисциплинированная армия создается в процессе борьбы — побед и поражений, что зверонодобных версальцев надо бить немедленно, беспощадно, не давая им сроков и передышки.

Наш зритель нервничает и досадует, почему коммунары не берут в свои руки банка? Почему они так легко относятся к заклятым врагам и шпионам? Зачем выжидают и колеблются?.. Но тут же вспоминает, что это было давно! Это только первая попытка, первые шаги рабочего класса по пути к коммуне. Это история той самой Коммуны, на достижениях и ошибках которой учились последующие поколения революционеров, учились строители социализма в СССР. И зритель снова следит за героями фильма, стараясь рассмотреть их в перспективе истории, как пионеров, впервые поднявших знамя борьбы за освобождение трудящегося человечества.

Вот блестящий генерал Коммуны «польский француз» Ярослав Домбровский. Он один из тех, который понимал значение стремительного удара по врагам революции, понимал пагубность выжидательной и перепуганной политики командования Коммуны, который стал жертвой бессовестной клеветы врагов и заплатил своей кровью за будущие победы. Заслуженный артист Н. Плотников дал замечательный образ Домбровского, полный пламенного энтузиазма, бескорыстной преданности делу и сурового мужества. Его тонкая, изящная фигура и звонкий голос нигде не вступают в противоречие с образом бойца за Коммуну. Кажется, что именно таким и был в действительности Домбровский, что иным он и не мог быть, — такова сила талантливой игры Плотникова. Домбровский становится ведущей фигурой фильма.

Рядом с ним особенно хорошо запоминается могучая фигура храброго и простодушного Карла Штайнера, прекрасно передавная заслуженным артистом республики В. Станицыным. Это командир интернационального отряда федератов, самоотверженно защищавших замок Бэкон. И зритель невольно вспоминает современную народную Испанию, героический Мадрид, в котором и вокруг которого тоже безвестно дерутся во имя революции интернациональные полки добровольцев.

Далее мы узнаем прокурора Коммуны, главнокомандующего федератов и других героев эпохи. Перед нами проходит целая галлерея замечательных лиц, которые кажутся близкими и сегодня.

Художник-гример тов. Л. Ермолов талантливо и тщательно воссоздал внешний облик героев Коммуны и ее врагов.

Особо следует отметить лирическую линию сюжета. В кровавом вихре боев, под грохот орудий и треск ружей, в самом центре трагических событий тонкой нитью проходит молодая весенняя любовь федератки Катрин Миляр и художника из народа Эжена Горо. Лирическая тема именно в таком фильме может играть исключительно большую роль, оттеняя и подчеркивая гигантские масштабы и драматизм событий. Молодой и еще неопытной киноактрисе А. Максимовой удалось создать достаточно тонкий и убедительный образ федератки Миляр образ, в который веришь.

Заслуженный деятель искусств — постановщик этого фильма Г. Рошаль сделал замечательный шаг вперед не только по линии режиссерского мастерства, но и в борьбе за освоение актуальной тематики и метода социалистического реализма в киноискусстве. Он становится большим мастером, спокойным и уверенным.

Наконец, следует отметить, что в картине прекрасно записан звук (звукооператор тов. В. Семенов), на высоком уровне операторская работа (оператор тов. Л. Косматов), в общем хороша и доходчива музыка композиторов тт. Д. Кобалевского и Н. Крюкова.

Фильм в целом, несомненно, мобилизующее и актуальное произведение искусства; это первая удачная попытка отобразить великие события Коммуны в советском кино.

Однако было бы глубоко неправильным не отметить недостатков, которые, несомненно, есть в фильме. Сюжет произведения не имеет непрерывного нарастания, и это не позволяет держать зрителя в постоянном напряжении. Авторы пытались охватить слишком много линий и тем, неоведенных до конца, обрывающихся на полуслове, показанных лишь пунктиром и потому малодейственных, ослабляющих впечатление. Попытка показать все многообразие событий и связей разжижила сюжет, лишила его темпа, местами сбила на публицистику.

Большое художественное произведение замечательно именно тем, что способно в частном, отдельном, но типичном явлении изумительно показать общее, характерное для эпохи. Для этого вовсе не нужно брать все, что относится к теме. Наоборот, тему надо локализовать, захватывая ее вглубь. Таков, например, бессмертный «Чапаев». Нам кажется, что авторы были близки к такому разрешению темы, когда взяли за основу произведения образ генерала Домбровского, но, к сожалению, вскоре они растеклись по событиям, пытаясь показать все и вся. В этом их большая ошибка. Часть эпизодов затянута, что отвлекает зрителя от основной линии сюжета.

И тем не менее Мосфильм и творческий коллектив можно поздравить с выпуском на экран нового хорошего фильма, который войдет в золотой фонд произведений нашего искусства.

П. БЛЯХИН

ЮБИЛЕЙНЫЕ ФИЛЬМЫ

Белгоскино

«Балтийцы»

С 22 февраля начались регулярные с'емки фильма «Балтийцы». За две декады группа сняла 5 павильонов. Темпы павильонных с'емок вполне удовлетворительны. В среднем в смену снимается 8—9 синхронных кадров. Павильон «штаб флота» отснят досрочно: в 3 смены вместо четырех.

В связи с заменой исполнителя одной из главных ролей — комиссара Вихарева, которую будет исполнять заслуженный артист республики Б. Ливанов пришлось переделать сценарий, ввести новые сцены и т. п. По новому варианту, разработанному вместе с Ливановым, образ комиссара стал более жизненным и ярким.

Были простои по вине технической базы: 7 марта группа простояла из-за неисправности тележки, 13 марта протекал бассейн.

Все же, работая усиленными темпами, постановочный коллектив рассчитывает закончить с'емки павильонов к 15 апреля, после чего начнутся с'емки летней натуры. Всего по плану с'емки натуры в «Балтийцах» займут свыше 50 дней. Этот план необходимо выполнить предстоящим летом, ибо слабая техническая оснащенность студии Белгоскино не позволяет перенести ни одной натурной сцены в павильон.

Уже сейчас имеются опасения за судьбу летней экспедиции. В студии нет достаточного количества специальной оптики и фильтров, требующихся для с'емок морских сцен, еще не готовы тележки для с'емок с движения, не приготовлен кран и т. п., хотя заявки на их изготовление сданы еще в прошлом году. Идут споры между коллективом и дирекцией о предоставлении звуковой аппаратуры для синхронных с'емок на натуре. Дирекция не дает аппаратуры, тогда как ряд сцен обязательно надо снять синхронно. Последующее озвучание этих сцен значительно снизит качество картины.

Фильм «Балтийцы» должен быть закончен производством не позднее октября этого года.

«11 июля»

Начат подготовительный период по юбилейному фильму «11 июля» об освобождении Белоруссии от белополяков. Сценарий фильма написал художественным руководителем студии Белгоскино А. Зиновьевым и режиссером Ю. Таричем. Режиссер заслуженный деятель искусств Ю. Тарич, художник Мандель, ассистенты режиссера Браудэ и Петрова.

К 1 апреля должен быть закончен монтажный сценарий. Непосредственное наблюдение за производством фильма поручено заместителю директора студии М. Кресину.

Узбекфильм

«Разведчик Тагир»

Сценаристы тт. Хамраев и Г. Кудрявцев заканчивают сценарий юбилейного фильма «Разведчик Тагир». Фильм покажет героическую борьбу Красной армии и дехканских масс Узбекистана против басмачества в годы гражданской войны.

«Большие крылья»

ФИЛЬМ БОЛЬШОЙ ИДЕИ

«Большие крылья» режиссера М. И. Дубсона — это первая картина, действительно отражающая авиационную жизнь. Хотя самолетов и собственно техники в ней мало, но действие фильма построено так, что все время ощущаешь себя в авиационном кругу, живешь интересами нашей авиации.

Герой фильма Кузнецов—конструктор самолета-гиганта. При испытании самолет терпит аварию, гибнут три товарища Кузнецова. Ему кажется, что он — непосредственный виновник катастрофы. Он чувствует себя преступником, одиноким и отчаявшимся. Но в этот тяжелый момент любовь коллектива, сочувствие всей страны приходят на помощь талантливому ученому и экспериментатору. Любовь, забота и доверие излечивают его и дают ему новые творческие силы для дальнейшей смелой работы. В удачном выражении этой большой идеи—глубина и заслуга фильма.

Исключительно сильно сделан испытательный рейс самолета. Я был глубоко взволнован драматизмом момента, особенно волнующим и понятным для тех, кто живет интересами авиации. Для такой сложной и специальной темы чрезвычайно важна профессиональная грамотность. Каждая ошибка разрушает целостность впечатления. Тем отраднее, что авторы этого прекрасного фильма сумели избежать таких ошибок.

Не совсем удачной кажется мне в картине так называемая личная линия героя. Взаимоотношения Кузнецова с женой надуманны, неизвестны. Создается впечатление, что она боится своего мужа, сторонится его и ее духовная жизнь протекает где-то на стороне. А хотелось бы видеть в фильме настоящую подругу отважного летчика. Но этот недостаток не имеет решающего значения. Основная идея фильма смело поставлена и правильно разрешена.

Герой Советского Союза М. В. ВОДОПЬЯНОВ.

ПРАВДА ОБ АВИАЦИИ

Для нас, профессионалов летного дела, появление фильма «Большие крылья» — радостное и значительное событие. В людях, показанных на экране, мы узнаем себя. По моему мнению и мнению моих товарищей Кожинаки, Пионткозе кого и других, герои «Больших крыльев» — живые, убедительные образы, характерные для нашей среды.

Помимо правильного решения проблемы показа героев картина выгодно отличается от прошлых картин и тем, что сделана технически грамотно. Почти не к чему придраться даже при строгом профессиональном подходе. Картина правдиво показывает все трудности авиационного дела.

Режиссеру и актерскому коллективу удалось ярко показать, как личная драма Кузнецова постепенно теряет свою болезненную остроту в обстановке здорового, глубокого сочувствия и помощи рабочего коллектива завода и партийной организации.

Кузнецова в его огромном горе с одинаковой чуткостью поддерживают и рабочие, и нарком. Проблема личности и коллектива в фильме решена правильно.

Можно ли предположить, что фильм запугивает, демобилизует, показывая в центре сюжета трагическую гибель трех испытателей самолета? Нет, картина говорит о героической правде нашего ремесла, не приукрашивая его, не вуалируя опасности. Всякая иная трактовка картины была бы неправильной.

Не понравился мне в картине один момент — во время испытания новой машины в воздухе шеф-пилот сообщает о вибрации хвоста. Конструктор не позволяет вести самолет на снижение, требует, чтобы испытания были доведены до конца. В результате—катастрофа. Не верится, чтобы руководитель авиационного завода стал опрометчиво рисковать, имея на борту самолета живых людей, которыми в Стране Советов так дорожат.

Однако это не мешает мне признать «Большие крылья» художественной удачей сценаристов (тт. А. Гарри и М. Дубсон), режиссера (тов. М. Дубсов), и всей с'емочной группы. Хорошо и дружно играет актерский коллектив. Образ замечательного большевика—секретаря заводской партийной организации — создает артист Глазунов.

Новые яркие краски нашел народный артист Б. Бабочкин для роли конструктора Кузнецова. Страстность, насыщенность игры Бабочкина сглаживают неприятное впечатление, вызываемое некоторыми написанными в ложно-мелодраматическом стиле сценами. Прекрасное впечатление оставляет игра шеф-пилота (артист Блинов). В целом картина — удача кинематографии.

«Большие крылья» будут воспитывать в нашем советском зрителе еще большую любовь и уважение к сложной и трудной профессии людей авиации.

Герой Советского Союза А. ЛЯПИДЕВСКИЙ.

ФИЛЬМ ВОЛНУЕТ

Фильм «Большие крылья» сделан с большим мастерством, он по-настоящему волнует. В этом художественном произведении с большой теплотой и чуткостью показываются события из жизни нашей авиации.

Фильм ставит серьезный, важный вопрос, имеющий решающее значение для авиации, — необходимость самого тщательного отбора людей для испытания самолетов.

Поведение экипажа самолета и особенно шеф-пилота во время аварии выглядит жизненно и правдиво. В высоко художественной трактовке этой сцены актеры дали реальный показ жизни.

Трусость — не только отрицательное качество, но в определенных обстоятельствах трус—преступник. Именно так трактуются в фильме поведение и внутренняя сущность Березкина. Это правильный показ отрицательного образа.

Фильм «Большие крылья» сыграет значительную роль в привлечении к авиации новых молодых кадров.

Летчик-высотник В. КОККИНАКИ.

«ИСПАНИЯ В ОГНЕ»

Союзкинохроника получила от своих специальных корреспондентов в Испании — операторов Р. Кармена и Б. Макасеева новый материал о героической борьбе испанского народа.

Режиссер Московской студии кинохроники Н. Слуцкий будет делать на этом материале полнометражный фильм «Испания в огне». В фильме будет показан новый этап борьбы испанского народа за свою независимость. Зрители увидят регулярную дисциплинированную народную армию, силу которой уже испытали фашисты.

В фильм войдут кадры, показывающие освоение республиканской армией зенитной артиллерии, обстрел фашистских самолетов, военно-пехотные школы, борьбу за Валенсийскую дорогу и посещение передовых позиций Ларго Кабальеро.

ПЬЕСА «АЛЬКАЗАР» НА ЭКРАНЕ

Грузинский Государственный ордена Ленина театр им. Руставели осуществил новую постановку—пьесу Г. Мдивани «Алькасар» о героической борьбе испанского народа против фашистов.

Студия Госкинпрома Грузии переносит эпизоды спектакля на киноленту. Звуковой фильм снимается режиссером В. Вальяным и оператором Н. Лисицыным по сценарию автора пьесы.

ВЫНУЖДЕННЫЙ СПОР

В № 4 газеты «Кино» от 22 января этого года напечатана резко отрицательная рецензия, посвященная фильму «Концерт Бетховена» (сценарий В. Р. Пхор, режиссеры В. Шмидтгоф и М. Гавронский), выпущенному студией Белгоскино. На просмотрах в Москве и Ленинграде фильм встретил среди творческих работников кинематографии чрезвычайно благожелательное отношение, «Ленинградская правда» напечатала рецензию, в которой фильм квалифицируется как несомненная удача Белгоскино, вообще говоря, отнюдь не избалованного успехами. Дело, конечно, не в том, что Вл. Далин в своей оценке разошелся и с крупнейшими творческими работниками, и с «Ленинградской правдой». В конце концов, может быть, Вл. Далина следует даже приветствовать за то, что он обнаруживает желание иметь собственное мнение. Дело в том, что рецензия имеет в высшей степени поверхностный и дилетантский характер.

Рецензент умудрился дать отзыв о фильме, ни словом не обмолвившись о том, что «Концерт Бетховена» — музыкальная комедия, что превосходная музыка Дунаевского (даже не упомянутого) входит в фильм совершенно органически, является неотъемлемой составной частью не только общего стиля, но и сюжетного движения картины. Так и была она задумана сценаристами.

Основной упрек, который адресует Вл. Далин авторам фильма, — это упрек в его малосодержательности. Оказывается, что тема фильма — это «эпизод из жизни музыкально одаренного мальчика Владика», и этот эпизод «не давал драматургу Б. Р. Пхор материалов для глубокого драматургического конфликта». С таким же успехом можно сказать, что «Женитьба Фигаро» — это эпизод из жизни оборотливого парикмахера, а «Аристократы» — эпизод из жизни вора, осужденного по статье 36 УК. Во всем этом есть некоторая доля истины: героем комедии Бомарше действительно является ловкий цирюльник, а героем пьесы Погодина—вор-тридцатилетнятник. Но разве в этом заключаются темы этих произведений?

Почти накануне всесоюзного смотра юных дарований профессор Малевич, убедившись в том, что его ученик Владик играет лучше его собственного сына Яшки, отказывается под пустячным предлогом готовить Владика к смотру. Дети (Яшка и весь пионерский коллектив), как могут, стараются помочь Владику; Яшка сначала пытается учить своего друга всему, что он узнает на очередных уроках. Когда из этого ничего не выходит, дети устанавливают в квартире профессора микрофон для того, чтобы Владик имел возможность слушать об'яснения профессору. Профессору кажется, что смотр является чем-то вроде конкуренции талантов, вот почему он совершает отвратительный с точки зрения советской этики поступок, отказываясь заниматься с мальчиком, который может оказаться талантливее его сына. А Янка и все его приятели понимают, что смотр — это дружеское, товарищеское соревнование, Янку совершенно чуждо чувство зависти и недоброжелательства по отношению к, может быть, более талантливому товарищу. Вот почему он помогает Владику выступить на смотре.

Уже из этого беглого изложения нескольких эпизодов сценария ясно, в чем заключается его тема. Это тема различия между конкуренцией и соревнованием. В буржуазном обществе, в котором царит волчий закон конкуренции, область искусства не составляет в этом смысле исключения. В социалистическом обществе нет такой области, которая была бы подчинена этому волчьему закону. Здесь торжествует закон товарищеского соревнования. Таков, примерно, смысл того наглядного урока, который получает профессор Малевич от своего сына, от всего пионерского коллектива.

Не поняв темы сценария, не поняв основного замысла сценариста, исказив и обеднив этот замысел, рецензент начинает задавать недоуменные вопросы: почему Янка обучает своего друга в пещере, у костра, зачем нужен эпизод с паровозом, на который Владик заклеил ноты, и т. д. Это очень легкий способ критики. Вообще говоря, рецепт, которому следует рецензент в критическом анализе, заключается в следующем: он задает вопрос и, будучи не в состоянии сам на него ответить, констатирует, что такая-то сцена или эпизод не убедительны.

Вот один характерный пример. Рецензент утверждает, что эпизод с проводкой телефона «не обыграл и драматургически не использован». Это уже просто неверно, ибо как раз этот эпизод наиболее тесно увязан со всей сюжетной линией фильма. Во-первых, случайно увидав микрофон, профессор начинает догадываться о том, что Янка всячески стремится помочь Владику, во-вторых, он пытается тем же путем исправить свою ошибку и через микрофон обращается к Владику с просьбой снова притти заниматься. Наконец, история с микрофоном имеет свое продолжение и на квартире у Владика.

Нам кажется, что тема, поставленная авторами, как раз очень удачно и убедительно разрешена. Разрешена настолько убедительно и ясно, что детская аудитория, которую нам пришлось наблюдать во время демонстрации фильма, полностью воспринимает замысел автора, реагирует неодобрительными репликами на поведение Малевича и радуется за Янку и Владика. Иначе говоря, дети оказались гораздо более чуткими и внимательными зрителями, нежели рецензент.

Один из немногих упреков, которые можно высказать по адресу постановщиков, относится к эпизоду с поисками заброшенных на паровоз нот. Эпизод этот разработан в каком-то опереточном плане, и ставить его следовало, разумеется, иначе. Остальные эпизоды (поезд, везущий детей на смотр, сцена концерта и др.) поставлены с хорошей режиссерской выдумкой и тактом. Самым большим достоинством постановщиков является очень удачная работа с детьми-актерами. С тем что Тайманов (Янка) играет очень выразительно и ярко, согласен даже Вл. Далин. Но то же самое относится и к Васильеву (Владик). Ему удалось то, что далеко не всегда удается и взрослым актерам: в каждом его жесте, в каждом движении чувствуется характер. Этого тоже не понял рецензент.

Народный артист Гарлин работает в этой картине на более низком уровне, нежели обычно. Может быть, это об'ясняется тем, что он хотел выдвинуть на первый план детей-актеров. Что касается заслуженного артиста Ларикова, то центральную сцену, когда он пытается попасть на концерт, он проводить превосходно.

В конце концов, может быть, и не стоило бы полемизировать с Вл. Далиным, если бы однако рецензия его не получила неожиданного резонанса. Минская газета «Рабочий» напечатала рецензию за подписью Бор. Виноградова, которая является почти точной копией рецензии Вл. Далина, настолько точной, что Бор. Виноградов так же, как и Далин, исказил фамилию оценариста (Пхор, вместо Пхор).

У нас не так уже много хороших детских картин, имеющих успех у детской аудитории, чтобы можно было относиться небрежно к единственному пока опыту детской музыкальной комедии.

М. БЛЕЙМАН.
Н. КОВАРСКИЙ.

ОТ РЕДАКЦИИ. Трудная и неблагодарная работа выпала на долю М. Блеймана и Н. Коварского: им нужно было во что бы то ни стало доказать, что «Концерт Бетховена» — глубоко содержательный фильм, что он ставит проблему различия между конкуренцией и соревнованием. Больше того, тт. Блейман и Коварский, рассудку вопреки, стремятся убедить, что эта тема, раздутая их творческим воображением, «разрешена удачно и убедительно».

Усмотреть все это в фильме можно только при умении превращать «муху в слона». Возможно, что сценарист и ставил себе такую задачу, но она ее не разрешил. В самом деле, если даже предположить (в картине, это совершенно не ясно), что профессор отказывается готовить Владика, как опасного конкурента своему сыну, все равно дальнейшие события фильма никак не развивают этого конфликта. Что же послужило перелом «к исправлению» профессора? Нельзя же считать основанием для этого наивную сцену с телефоном, которая никак не может служить «наглядным уроком» профессору. Поэтому все последующее поведение Малевича в отношении Владика говорит, что конфликта, так темпераментно описанного нашими критиками, по существу в фильме нет.

В своем стремлении превознести фильм М. Блейман и Н. Коварский не видят даже чрезвычайно грубых недочетов и промахов фильма, о которых мы уже писали. Нельзя же всерьез, товарищи критики, принимать за удачу хотя бы такую ситуацию фильма: Владик не композитор, он готовится к смотру юных дарований как скрипач. Накануне смотра профессор отказывается с ним заниматься. И тогда, чуть ли не на другой день, Владик становится композитором и пишет каденцию (!). Это в то время, как несколько дней назад он с изумлением спрашивал своего друга, что такое каденция? Вот полите же — профессору Малевичу, чтобы написать каденцию, нужно было окончить консерваторию, а неподготовленному мальчику достаточно было всего только желания авторов фильма.

Как же можно, товарищи критики, утверждать, что тема «очень удачно и убедительно разрешена».

В своей рецензии Вл. Далин ни словом не обмолвился, что «тема фильма — это эпизод из жизни» и т. д. Блейман и Коварский прибегают здесь к прямой подтасовке. Им, как литературоведам, больше чем кому бы то ни было, должно быть известно, что понятия темы и эпизода неразнозначущи и поэтому их сентенции о «Женитьбе Фигаро» и «Аристократах» можно рассматривать только как словесную эквилибристику, никак не снимающую правильного упрека в малосодержательности фильма.

В пылу полемики Блейман и Коварский заявляют, что Далин в рецензии задает недоуменные вопросы, будучи не в состоянии на них ответить. Это не верно. Далин констатирует художественную неубедительность ряда сцен, причем доказательством этого служит их неправдоподобие и отсутствие связи со всем содержанием фильма. Но авторам все же кажется, что Далин задает вопросы. И, что странно, отвечая на них за рецензента, авторы — там, где они отказываются от огульного славословия и начинают анализировать, не противоречат Далину (эпизод с нотами и паровозом).

Неплохие сами по себе сцены на лугу, поезд, сцены концерта не спасают малосодержательного фильма.

Наши оппоненты утверждают — «очень удачна» в фильме работа постановщиков с детьми-актерами. В чем это выразилось? В сусальности и елейности пионервожатой? В позировании Владика? В связанности детей в групповых сценах? Все это далеко от самых элементарных требований искусства. Поражает невзыскательность товарищей Блеймана и Коварского в этом вопросе. Особенно изумляют их высказывания об игре Гарлина. Критики полагают, что он нарочно играет слабо, чтобы «выдвинуть на первый план детей-актеров». Это сомнительное утверждение разносильно тому, что если бы, скажем, актер И. Певцов в «Чапаеве» играл нарочно хуже лишь для того, чтобы лучше получился образ Бабочкина. Нелепость очевидна. До этого можно дойти, только защищая всеми правдами и неправдами неудачников.

Как бы чувствуя свои доводы малоубедительными, авторы, забегая вперед, предупреждают, что Далин в своей оценке разошелся с крупнейшими творческими работниками и с «Ленинградской правдой». Вряд ли уполномочивали тт. Блейман и Коварского творческие работники кино утверждать, что все они положительно оценивают картину. Нам известны, например, резко отрицательные высказывания о фильме на диспуте в московском Доме кино. Что же касается рецензии «Ленинградской правды», то авторам надо было читать ее внимательнее — она состоит не только из одной последней хвалебной фразы. Ей предшествуют указания на наивность и слащавость сценария и фильма, схематичность и блеклость действующих лиц. Этой «мелочи» не заметили наши критики, как и впрочем не заметили резко отрицательной рецензии в «Пионерской правде» (14 января № 7).

Усердие, с которым тт. Блейман и Коварский защищают фильм «Концерт Бетховена», достойно лучшего применения. Оно напоминает нам афоризм Кузьмы Пруткова: «Бывает, что усердие превозмогает и рассудок».

«Депутат Балтики». Производство Ленфильма. Сценарий Л. Рахманова. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Кадр из фильма: артист Н. Черкасов в роли профессора Полежаева и засл. артистка М. Домашева в роли жены профессора Полежаева.

«Том Сойер»

Лучшие фильмы, сделанные по мотивам литературных произведений, не были связаны педантичным отношением к тексту. «Мать» Пудовкина (сценарий Н. Зархи) по-своему передает глубокий исторический смысл и дух, а не букву повести М. Горького — и это прекрасный, умный и художественный фильм. Еще смелее отошли от литературного источника, создавая своего «Чапаева», Г. и С. Васильевы и тоже одержали великолепную творческую победу. Не к чему относиться с предубеждением к работе сценариста Н. Шестакова и режиссера Л. Френкеля на том только основании, что они решительно переработали повесть Марка Твена. Не создали ли они правдивое и нужное художественное произведение? Сделан ли фильм по оригинальному сценарию, или по мотивам литературного произведения, или даже «вопреки» ему, качество в итоге определяется прежде всего тем, насколько фильм верно отражает действительность, живые ли в фильме люди, типичны ли они.

Веселый непоседа Том начитался разбойничьих романов. Тетушка Полли нажаловалась его за пренебрежение к правилам хорошего поведения. Она поручает Тому натаскать в бочку воды из колодца. Но Том увиливает, подговаривает на это своего друга: «это модный вид спорта!» — уверяет Том. И его наивный приятель Джо Гарпер таскает за него воду «на рекорд скорости», а брат Тома — трус, сплетница и ябедник Сид провертывает в бочке дыру. Вода не подымается. Смешно? Нет. Интересно? Нет. Потому что неправдоподобно, надуманно. И тут, да простят нас авторы фильма, невольно возникает сравнение с умным и занимательным эпизодом из повести Твена. Тому поручено было покрасить забор. Столь редким и ответственным делом можно было действительно соблазнить всех проходивших мимо ребят. Чтобы завладеть кистью и краской и показать свое искусство, каждый из них мог отдать и яблоко, и сверсток, и свои ходули на время. А затем, скажите, оплачать сокровища за обыкновенное пустое ведро? Таких ведер вокруг сколько угодно. Ими все таскают здесь воду каждый день. Для ребят в этом не может быть ничего необычайного и заманчивого. Надо быть очень глупым, чтобы в этом случае попасться на уловку Тома. И надо быть не трусливым смиренником Сидом, чтобы решиться пробурчать тетушкину бочку. И надо быть не сообразительным Томом, чтобы этого не заметить! Все это фальшиво, не соответствует характерам героев.

В фильме дети подгулели. Но в то же время Том, Гек и Джо в картине старше, чем в повести Твена! У Твена можно дать им по 10—11 лет, а в фильме показаны подростки лет по четырнадцати. Тем более неправдоподобно их наивное поведение. Совсем неправдоподобно подростки, уже без налета детской романтики, решают организовать шайку разбойников и отплывают на дикий остров, чтобы грабить и убивать.

В фильме пропало основное — детская игра, непосредственная и по существу невинная.

Авторы фильма, повидимому, не придавали особого значения правдоподобию, естественности и понятности действия. Почему ребята, уплывая ночью тайком из города, громко запевают песню? Ведь им надо вести себя в этот момент возможно тише! Далее, неизвестно почему вылезает Том из под стола в комнате Гека. Когда он успел туда попасть? Совершенно непонятно, почему Том, Гек и Джо при своем возвращении входят в церковь не через дверь, а спускаются внутрь с балкончика. В повести Твена дети прятались и слушали надгробную речь о самих себе. Этот очень интересный момент повести почему-то не использован в фильме.

Немотивированность поступков ведет к их художественной неубедительности, портит картину. Стоит только вспомнить, с каким неестественным темпераментом врываются в суд, по приглашению адвоката, Том с тетей Полли, или сцену, в которой все посетители кабачка разом выбегают наружу с готовыми зажженными факелами, чтобы преследовать бежавшего с детьми негра Джима. Очевидно «посетители» заранее знали от помрежа, что им надо делать, приготовились и ждали только сигнала: «Пошли!» Чувство художественного вкуса покидает режиссера не раз и в репликах, и в надписях, и в монтаже (например, непонятно, почему сразу после вводной надписи «вдова заперла Гека, а судья—его деньги» идет вазийный, длинный общий план реки). Кроме того, монтаж часто не в ладу с ритмом действия.

Мы привели ряд примеров, порою, казалось бы, мелких лишь потому, что в целом они очень характерны для этого фильма. Неряшливо сделанный фильм перестает быть художественным и убедительным. Эмоционально он уже не убеждает даже и там, где в нем логически все обстоит как будто благополучно. Основной же порок фильма — в искажении характеров детей, и этого ущерба уже ничто не может искупить.

Фабульная схема действия в сценарии построена эффектно и напряженно. Авторы фильма переделывали повесть Твена прежде всего для того, чтобы дать сатиру на американскую буржуазию эпохи рабовладельчества. Они подняли и заострили вопрос о положении рабов-негров. В финале дети и их товарищ негр Джим активно сталкиваются с хищным негодяем рабовладельцем Робинсоном. Фильм заканчивается оптимистически. Вместе с Джимом дети бегут в северные штаты, где для неров не существует узаконенного рабства. С этой стороны все как будто обстоит довольно благополучно. Сюжет фильма как будто органически раскрывает тему. Но мы говорим «как будто», потому что никакой самый лучший сюжет не спасает произведения, если в его основе нет живых характеров, правдивых образов. А этого-то и лишен фильм.

Когда в конце, связав Робинсона и выкрасив его чем-то черным, чтобы он походил на негра, ребята оставляют адвоката и с торжествующей песней плывут в «свободные» северные штаты, мы еще как следует не знаем, кто же собственно плывет? Кто эти молодые люди? Что движет их поступками? Живых, естественных героев в образах Тома и Гека мы не признали, мы им не верим. Уплывают не вызвавшие у нас большой симпатии неправдивые схемы образов. И даже более цельная фигура — негр Джим (артист Вейланд Родд) терпит в финале крушение. Добродушного Джима, чуткого и впечатлительного, испытывающего ужас перед жестоким, страшным Робинсоном, авторы заставляют свечою и бездумно улыбаться, когда тут-же на его глазах ребята мажут отчаянно сопротивляющемуся Робинсону лицо. (Это показано садистически, на крупных планах). Опять таки не типично это и просто неверно!

Почему так получилось? Авторы навязали многим героям Твена новые сюжетные функции, далеко не всегда позаботившись об их соответствии характерам. Изменили возраст, изменили манеру поведения. Смяли и стерли мягкий юмористический прием и романтический стиль повести Твена. Но в то же время оставили кое-что и от Марка Твена. И в результате вместо цельных образов перед нами механическое соединение разнородных черт. Кроме того дети в фильме оказались почти изолированными от среды и потому еще более непонятными. У Марка Твена была и детская среда, была школа, был еще и детский роман Тома с девочкой Бекки Течер. Этот роман глубоко раскрывал характер Тома, довлеющий в нем все остальное. Ни школы, ни Бекки в фильме нет.

Сатирические образы фильма намечены интересно (например, пастор—артист Кулаков), но буржуазное общество американского городка в целом упрощено. Кроме тетушки Полли и ученого — доктора, это не люди, а маски, носители пороков. Среди них наиболее живым и человечным выглядит отчетый пьяница, неголяй и убийца папаша Финн, потому что в нем раскрыт характер (артист Загорский). И авторы поступили правильно, передав ему злодейскую роль палача Джо.

Итак, ошибка авторов не в том, что они постарались смотреть на материал повести Твена политически с более зрелой точки зрения. Вероятно они обосновывали свое право на это отчасти и трагедией самого Твена, который писал не так, как ему хотелось. Служа развлечению американской буржуазии, он не мог подняться до смелой критики, до резкого осуждения, до сатиры, выразить свой гнев, свое страдание, свое неприятие той жизни, о которой писал в улыбчатых и веселых тонах. Нельзя отрицать за авторами права раскрыть и развить тенденцию сатирика, лежащую порой глубоко под спудом. Ошибка авторов фильма в том, что они, пытаясь это сделать механически, не художественными средствами, утеряли главное — правдивость, чуткость и понятность.

Х. ХЕРСОНСКИЙ.

«Том Сойер». Производство Украинфильма. Сценарий М. Шестакова, режиссер Н. Хренкин. Кадр из фильма: артист В. Родд в роли Джима, Коля Кацович в роли Гека Финна и Котя Кульчицкий в роли Тома Сойера.

ОБЗОР ПЕЧАТИ

«ТУТ НЕ ДО СМЕХА...»

Первый январский номер газеты «За большевистский фильм» (студия Мосфильм) хотя и вышел с опозданием — 19 января — все же вызывал радостные надежды. В нем было сообщение о соревновании, информация об успехах, дискуссионная статья об одном фильме, интересное письмо с шарикоподшипниковского завода им. Л. М. Кагановича. И главное, была статья тов. Бабицкого «Некоторые итоги 1936 г.». Правда, это та самая статья, которая была уже напечатана в газете «Кино» (№ 2), но она ориентировала на борьбу с недостатками в работе студии.

«Черным пятном на студии Мосфильм лежат неликвидированные еще перерасходы по картинам, элементы бесхозяйственности на отдельных участках нашей организации, недостаточное внимание к делу подбора кадров».

На ликвидацию этих черных пятен, мешающих выполнению планов и высокому качеству работы, — и надо было сосредоточить внимание. По этого направления газета не выбрала. Она все просилась «высказать свои критические замечания» и почему-то утаила их. Развернутого показа недостатков в работе 1936 г. так и не последовало в течение двух месяцев. Не появились в газете и статьи творческих работников и руководителей групп об изменениях в работе путем лучшей организации и т. д.

От борьбы за план газета отделывается малополезной, всем уже известной информацией. Показателен в этом смысле второй номер газеты. Вся первая страница занята перечислением фильмов, выпущенных в 1936 г. Сделано это примерно так:

«Дети капитана Гранта».

«Сценарий—О. Леонидова, режиссер — Вайншток, главный оператор — Кальцатый. Главную роль Паганеля исполняет артист Черкасов, Роберта Гранта — Яша Сегаль. Фильм по известному одноименному роману Жюль-Верна».

Подумайте, до чего это интересно и как это ново для работников Мосфильма! Целую страницу отдали подобной информации, а ведь можно было уделить это место конкретному показу опыта работы в группах.

Вся вторая страница занята такой же информацией о постановках 1937 г. Редакция заявила:

«Следующие номера газеты будут предоставлены для критики качества фильмов и работы студии».

Редакция обманула: следующие номера не были предоставлены для критики... Настоящей борьбы за план 1937 г. газета не ведет. От творческих вопросов она в стороне, творческие работники в ней не участвуют.

Среди вышедших шести номеров один почти целиком посвящен партийной агитации. Из него видно неудовлетворительное состояние пропаганды и агитации. Номер сделан скучно и однообразно. Ни одного живого выступления! Одна из заметок дана под заголовком «С большим вниманием изучаем Конституцию». В заметке не даны выступления тех работников студии, которые изучают Конституцию, а помещены высказывания почетных гостей, приглашенных на собрание комсомольцев 31 января.

В этом номере вся ответственность за агитацию свалена на читчиков газет. А что же делают парторги, партком? Все адреса без имен. О партконе, о людях, отвечающих за пропаганду, нет ни слова даже в передовой статье! Что это, как не боязнь критиковать партком по важнейшему вопросу партийной работы?

Забывчивость — старая болезнь печатного органа Мосфильма. Вот примеры. В первом номере напечатана информационная заметка, в которой сообщалось, что Мосфильм откликнулся на призыв Серго Орджоникидзе и МК ВКП(б) и включился в число соревнующихся предприятий. Студия вызвала на соревнование ленинградцев. После этого вышло пять номеров газеты, но о ходе соревнования с Ленинградом ничего не сообщено.

В третьем номере напечатана заметка «Степан Разин».

«Развернута большая работа подготовительного периода (подбор актеров, пошивка костюмов и т. д.). В следующем номере газеты будет дан обзор готовности цехов, отделов и с'емочной группы, к производству картины».

Но ни в 4-м, ни в 5-м, ни в 6-м номерах «обзор готовности» не появился...

В первом номере печатается в порядке обсуждения статья Шлуглейта о фильме «Заключенные», в третьем номере в порядке обсуждения перепечатывается статья из газеты «За индустриализацию» — «О методах управления производством». Но обсуждения... не последовало. В каждом номере редакция призывает высказываться, «обменяться опытом работы, повысить большевистскую критику и самокритике все наши недостатки».

Эти призывы редакции никого не трогают. По трепещущим вопросам никто не высказывается, не подвергает критике недостатки. Сама редакция, очевидно, не умеет организовать вокруг газеты актив, работники студии не участвуют в ней, потому что не видят от газеты большой пользы...

Некультурность, неряшливость также, видимо, неизлечимая болезнь газеты. Язык ее материалов тяжелый. Вот выдержки из № 4-го:

«Большинство людей со слабой подготовкой, что отнимает возможность усвоить материал первоисточников».

«После доклада выступали тт. Крынкин, Соколов и др., заострив вопрос о бдительности».

«Тов. Горетый, выступая, подчеркнул понятие стахановского движения».

«Но раз дирекция и партком не учитывают важности партКабинета — тут не до смеха. Это безобразное явление, даже сметы не было».

«Они всегда отказываются, что является безобразнейшим фактом неумения помочь».

И так без конца. На одной странице 16 раз повторяется слово «должного» — **«нет должного руководства», «партКабинет без должного руководства, без должного внимания», «читка не дает должного результата»** и т. д.

Такая неряшливость недопустима. Вы правы, товарищи из редакции — «тут не до смеха».

Неуменье редакции организовать материал доказывает один любопытный факт. В первом номере напечатано письмо тов. Данилова, руководителя кружка текстильщиков с завода им. Кагановича. В этот кружок записались многие. Мосфильмовцы взялись им руководить, но не руководят.

«Мне стыдно, — пишет тов. Данилов. — Неужели Мосфильм, добровольно начав это дело, обманул коллектив моего завода?»

Какое интересное дело можно было бы развернуть вокруг этого письма! А редакция отделалась таким предложением:

«В дальнейшем мы предлагаем Прессбюро для осуществления связи с фабрично-заводскими организациями (инструктаж, читка лекций, экскурсии т. д.) использовать ИТС и творческую секцию».

Даже в последующих номерах не сообщили, стали ли все-таки работники Мосфильма руководить заводским кружком.

Таков стиль и методы работы газеты «За большевистский фильм».

★

Хочется найти в газете интересную информацию о полнокровной, напряженной жизни с'емочных групп, но ее нет. Хочется видеть в газете острую критику недостатков, но такой критикой и не пахнет.

Не нашлось ни одного режиссера, ни одного парторга, ни одного работника парткома, фабкома, дирекции, чьи фамилии были бы обнародованы за какие-либо конкретные недостатки! Допустим, что эти категории не за что критиковать. Так почему бы не написать об их положительной работе, поделиться опытом? Ни того, ни другого в газете нет.

«За большевистский фильм» — мирная, ручная, скучная газета. Она ни с кем не ссорится, никого не обижает. Чувствуется, что люди делают газету не по призванию, не любовно, а выполняют эту работу как неприятную обязанность.

«Сад Аллаха»

Письмо из Америки

Давид Зельцник — продюсер нашумевших картин «Вива Вилла», «Отверженные», «Анна Каренина» и др., один из крупнейших продюсеров фирмы Метро-Голдвин-Мейер в Америке, вышедший год назад из состава фирмы и организовавший собственную кинокомпанию, решил удивить мир своей первой полнометражной цветной картиной «Сад Аллаха». К участию в постановке были привлечены такие знаменитости экрана как Марлен Дитрих и Шарль Бойер (французский актер, получивший мировую известность после ряда картин, снятых с его участием в Голливуде).

Еще за полгода до выпуска фильма на экран фирма начала грандиозную рекламную кампанию. Все журналы были заполнены фотографиями и статьями о картине и о ее главных актерах — «звездах» американского экрана. Писались подробные статьи о замечательных ногах Марлен Дитрих и о томных глазах Шарля Бойера. Пространно описывались с'емки картины, необычайные случаи из жизни актеров и т. д.

Недели за две до премьеры города США были буквально заклеены различного размера афишами, вплоть до грандиозных полотен из бумаги — величиной в пятиэтажный дом.

Премьера состоялась в самом большом и технически наиболее усовершенствованном кинотеатре Нью-Йорка (свыше 6.000 мест, постоянно действующая система охлаждения и смены воздуха, исключительная по своему техническому устройству система усиления и распределения по залу звука и т. п.).

Зал был переполнен зрителями. Около тысячи человек остались без мест. Часть из них стояла на улице, ожидая, когда освободятся места, часть заполнила громадные фойе и свободные проходы в зале позади партера.

Все с нетерпением ждали появления на экране нового чуда киноте хники, нового откровения голливудских киномастеров. Но зрителей ожидало горькое разочарование. Картина оказалась беспомощной, присахаренной мелодрамой, бездарной стряпней на религиозную тему.

Советскому читателю небезынтересно узнать содержание этой картины, которая, по мысли постановщиков, должна была явиться последним словом кинематографического искусства.

В женский монастырь часто приезжает богатая, красивая молодая женщина (Марлен-Дитрих). Она потеряла своего отца, совершенно одинока, чуждается окружающих и находит покой лишь вдали от людей. Горю ее нет предела. Настоятельница монастыря советует ей поехать в Африку, где в пустыне находится уединенный монастырь. Там она найдет настоящий отдых и покой.

Действие переносится в Африку, в мужской монастырь. (Читателю и до этого было ясно, что если появился женский монастырь то без мужского уж никак не обойтись).

Монахи после утренней молитвы собираются в трапезную. Среди них — гость, офицер караульной службы французских войск в Африке. Настоятель хочет угостить его прекрасным ликером, который изготовляется в монастыре. Секрет приготовления этого ликера известен только одному монаху. Все поворачиваются к тому месту, где обычно сидит этот монах, но тут обнаруживается, что его нет. Начинаются безуспешные поиски. Монастырь в смятении — единственный человек, знавший секрет приготовления ликера, — сбежал. Что же будет с ликером (и с доходами монастыря, конечно!). Гостя все же угощают ликером и показывают, в каких бутылках и в какой упаковке он продается.

Затем фильм опять возвращает зрителя к Марлен Дитрих. Она приезжает в монастырь, который ей рекомендовала настоятельница. Но наша героиня не успокаивается и здесь. Горе гложет ее. Она бесцельно бродит по маленькому городку в пустыне, ничто ее не интересует... Тут авторы картины преподносят зрителю такую «восточную» клюкву, что только дивишься их фантазии. Здесь и бедуины на арабских скакунах, ослы, верблюды, кабаки с танцовщицами (конечно, голен живота!) и страшные нищие, слепцы, предсказывающие судьбу, и офицеры французской караульной службы, и мужчины во фраках и смокингах (это в пустыне-то!), и женщины в длинных вечерних платьях.

Монах-беглец тоже оказывается в этом маленьком монастырском городке. Он проявляет полное пренебрежение к религии: выбрасывает в озеро свой крест, при виде церкви — отворачивается. Вскоре выясняется, что он — русский и что у него тоже случилось какое-то большое горе, но какое именно — неизвестно. Происхождения этого человека зритель также не узнает.

Герой фильма вскоре встречается с немедленно влюбляются один в другого и женятся. Мы видим их путешествующими по пустыне на верблюдах (целый большой караван). Живут они в роскошных палатках и пользуются всеми удобствами. Однако наш герой не спокоен. Его тоже гложет тоска. Он часто вспоминает о монастыре откуда сбежал, унеся с собой секрет приготовления ликера. Уход от религии не дает ему покоя. Даже горячая любовь жены не приносит ему радости и успокоения.

Однажды ночью, спасаясь от песчаной бури, отряд французских солдат во главе с офицером попадает в палатку наших героев. На стол подается ликер в знакомой офицеру упаковке. Он немедленно соображает, что перед ним — сбежавший монах. Офицер предает дело гласности: позор специалистам ликера, покидающим свои родные монастыри.

И тут начинается самая трагедия. Героиня любит героя до потери сознания и он ее также. Но... религия превыше всего. Горькие слезы льются из глаз обоих героев. Шарль Бойер видит опять ту же церковь, на которую он не хотел раньше смотреть, и религиозный экстаз охватывает все его существо — он падает на колени и горячо молится. Затем он идет к героине, которая понимает его без слов. Монастырь, ликер и бог — прежде всего. Они оба садятся в коляску и едут до монастыря, откуда он сбежал. В глазах обоих горит такая необычайная любовь друг к другу, что зрители Радио-Сити готовы прослезиться от умиления.

Коляска все едет и едет, а наши герои поедают друг друга влюбленными глазами. Вот, наконец, ворота монастыря. Все кончено... Он хочет броситься к ней на шею и поцеловать ее в последний раз. Но она собирает все свои силы и властным жестом останавливает его. Он уже больше не принадлежит ей, он должен уйти. Раздается сладкая музыка церковных напевов, герой медленно уходит. На этом кончается фильм.

Вряд ли можно выдумать что-либо беспомощнее и глупее. Бездарный, порочный в своем замысле фильм не могли спасти ни колоссальные средства, потраченные на постановку, ни силы лучших актеров, ни крупный режиссер (Ричард Болеславский), привлеченные для постановки Голливудом.

В фильме заслуживает внимания только цвет. После «Бекки-Шарп», «Дороги одиноких сосен» и «Танцующего пирата» в этой картине американцам удалось добиться значительных успехов в использовании знаменитой техниколорской трехцветки. Замечательны эпизоды в кабачке в Африке, где очень умело подобраны костюмы всех участников массовой сцены. Изумительна яркость красок, их сочность и реальность. Очень хороши натурные сцены, в частности показ заката солнца в пустыне. Здесь художественно, с большим вкусом даны цвета песка неба и красные блики уходящего солнца.

Краски в картине даны очень мягко, со многими нюансами. Единственной неразрешенной проблемой для американцев является цвет человеческого тела. Смуглая окраска тела передается на экране неплохо. Обыкновенный цвет кожи лица, рук, ног получается неестественным, с желтым, неприятным оттенком.

Мы шли с премьеры «Сада Аллаха» со смешанным чувством. С одной стороны, немало смеялись над глупостью постановщиков картины, с другой — завидовали замечательной голливудской технике. Когда советская кинематография будет иметь такую технику цветного кино, она удивит мир сочетанием своей большой идейности, замечательной социальной направленности боевой и реалистической тематики с передовой техникой. Это сочетание даст лучшие образцы мирового киноискусства.

БЕН СМИТ.

Нью-Йорк.

ТВОРЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ

«Тринадцать»

Последнее выступление тов. Вс. Вишневского на диспуте в московском Доме кино о «Зорях Парижа» взволновало нашу кинообщественность настолько, что его высказывания о «монументальности» и «камерности» стали лейтмотивом и на диспуте о картине «Тринадцать».

Однако характер выступлений целого ряда товарищей, на этом диспуте, к сожалению, обнаружил желание снизить значение выдвинутой проблемы или совсем от нее отмахнуться ироническими замечаниями о неточности и неконкретности этой терминологии Вишневского.

Как будто бы эти товарищи не понимают, что значение поставленного вопроса гораздо шире узких рамок — пусть и несколько схематической и не совсем удачной терминологии. Его смысл в попытке обобщить те процессы, которые происходят в нашей кинематографии на ее нынешнем этапе. Дело не в форме, в какой выражаются эти попытки, а в существе, в том, что необходимо теоретически обобщить опыт нашей художественной практики, которая за последнее время фильмами «Депутат Балтики», «Последняя ночь» и «Тринадцать» выдвинула проблему стиля и жанра.

Вполне понятно, что терминология тов. Вишневского, полемически преподнесенная им в форме лозунга «монументальность должна подавить камерность», могла внести смятение в среду творческих работников. Задача нашей искусствоведческой мысли и творческих кадров нашей кинематографии поднять эти определения до принципиальной высоты, расшифровать их смысл, найти верную терминологию, главное — отдать себе отчет в существе спора.

Тов. Пудовкин квалифицирует картину «Тринадцать», как поэму о прочном, как он выражается, мужестве, о величии чувства любви к родине советского гражданина, чувства, лишенного «истерического» порыва. Сделав попытку определить стиль картины, как стиль монументальный, тов. Пудовкин выдвинул новый термин — «психологический монументализм»; что это должно означать, осталось для аудитории неясным, как, пожалуй, и для самого автора, если судить по его попыткам об'яснить этот термин. Вообще новые термины на этом диспуте сыпались, как из рога изобилия. Кроме всяческих новых «измов» появился еще и «рельефный стиль» (автор тов. Бела Баллаш).

Тов. Крынкин, дав неумеренно восторженную оценку картине «Тринадцать», впал в другую крайность и решительно высказался против всяких измов», — это можно было понять, как нигилизм в теории.

Попытки тов. Бела Баллаша связать на опыте картины «Тринадцать» теорию с практикой свелись приблизительно к следующему:

— Это, — говорит тов. Баллаш, — фильм о Красной армии, люди которой показаны людьми социалистического сознания. И поэтому картина монументальна. Дело не в количестве действующих лиц. Робинзон очутился на необитаемом острове вдвоем с Пятницей, но это не значит, что Дефо написал камерную вещь. Картина «Тринадцать» монументальна и потому, что в своей масштабности она не растеряла живых образов, благодаря которым становится живой и вся масса.

Выступление тов. И. Прута прозвучало, как неуместная похвала своему собственному сценарию. Больше того, тов. Прут взял под своеобразную защиту Вс. Вишневского, который-де «своим выступлением не хотел никого обидеть». Такое плоское представление о существе спора прозвучало для аудитории полной неожиданностью.

Наиболее конкретно о самой картине выступил на диспуте ее автор тов. Ромм, который одновременно попытался внести некоторую ясность в совершенно закономерно возникший спор о стиле.

— Для меня, — сказал тов. Ромм, — «камерность» определяется не малым количеством действующих лиц, «камерность» — это отрыв от социальной среды. Этот, если можно так сказать, стиль, — глубоко чужд советскому художнику. Монументально то, в чем есть глубокая ведущая идея, лаконичные и скупые формы для ее выявления. Так же, как опасен бытовизм и размен на мелочи, опасен и монументализм во что бы то ни стало, который вырождается в голый прием и приводит к схематизму и обеднению образов. Моей задачей было показать в фильме рядовых бойцов Красной армии так, чтобы за этими людьми чувствовалась школа Красной армии, любовь к родине, мужество и дух интернационализма. Я хотел создать образ коллектива и связать людей в картине единой по своему стилю трактовкой — выразить их суровую простоту.

Выступление тов. М. Ромма в известной степени приближалось к тем законным требованиям, какие мы пред'являем к участникам наших творческих диспутов. Тов. Ромм попытался по крайней мере сформулировать, в чем заключается спор, и определить место своего творчества в свете выдвигаемых принципиальных положений. Он не выдумывал напоказ новых терминов и не отрицал важности теоретической дискуссии.

В основном почти все выступавшие признали картину «Тринадцать» произведением, свидетельствующим о бесспорном росте режиссера и оператора, произведением, которое будит в зрителе чувство любви к родине и советский патриотизм.

«Тринадцать». Производство Мосфильм. Сценарий И. Прут и М. Ромм. Режиссер М. Ромм. Кадр из фильма. Засл. артистка Е. Кузьмина в роли жены командира и артист А. Чистяков в роли геолога.

«Ущелье Аламасов»

На-днях в студии Союздетфильм состоялись просмотр и обсуждение заснятого материала по фильму «Ущелье Аламасов» (режиссер В. Шнейдеров). Этот приключенческий фильм (сценарий М. Розенфельда) своей темой, перипетиями и расстановкой сил напоминает фильмы «Лунный камень» и «Золотое озеро». Научная монгольская экспедиция в поисках нефти отправляется в Аламасские горы. В состав экспедиции входят советские специалисты. В горах тайно работает японская нефтяная компания «Белая вишня». Использовав суеверное предание монголов о страшных призраках Аламасских гор, японцы всячески стараются погубить экспедицию. Но тайное вредительство не помогает и японцы вступают в открытый бой. На помощь экспедиции прилетает аэроплан, японцы побеждены. Так же, как в «Лунном камне», налицо научная экспедиция, компания иностранной державы, заинтересованная в гибели экспедиции и использующая для этого местное суеверие. Новое в «Аламасах» — конкретная характеристика врага.

«Ущелье Аламасов». Производство Союздетфильма. Режиссер В. Шнейдеров. Кадр из фильма. Артистка Ю. Н. Цай в роли китайской актрисы Ю-Лан.

Участники обсуждения указывали, что яркий показ в фильме ненависти японских агрессоров к Стране Советов придает картине большую остроту и актуальность. Особенно важно ярко обрисовать образы действующих лиц и подчеркнуто дать центральный момент—эпизод боя с японцами.

Открывший обсуждение В. Крепс дал наиболее положительную оценку материалу и образам. Невыразительной считает тов. Крепс речь героев фильма — монгольского профессора Джамбона и китаянки Ю-Лан, которых он предлагает полностью перетонировать. Выступавший после него режиссер М. Донской правильно указал, что целью обсуждения является критическое восприятие материала, ибо только товарищеская критика поможет лучше сделать фильм. В. Шнейдеров и оператор А. Шеленков умеют находить красочный материал, но полнокровных образов в фильме они не дали.

Недостаточную работу над образом отметил и режиссер Б. Журавлев. Основная ответственность, однако, ложится на сценарий, в котором нет материала для лепки образов. Несколько деталей могли бы значительно углубить характеристику героев. Примером может служить зоолог Крылаткин, который, даже будучи серьезно болен, заботится о своих редкостных экспонатах. Небольшой эпизод — в момент боя с японцами зоолог, спокойно перешагнув через разбегающихся змей и ящериц, спешит к сражающимся, — уже углубил бы образ.

Большинство выступавших признало недостаточно яркой сцену боя.

— Исход боя должен решаться действием героев фильма, а не механическим передвижением солдат, — заметил режиссер Вайншток. Автор сценария М. Розенфельд подчеркнул, что по его замыслу именно в сценах боя должны были с наибольшей полнотой раскрыться образы действующих лиц. Нужно показать, как в момент борьбы с врагом вырастают и преображаются участники мирной научной экспедиции.

Режиссер Е. Шнейдер считает материал фильма настолько слабым, что оставшиеся 100 кадров не спасут положения. В фильме нет ни одного образа, кроме китаянки. Сцена боя не поднята до центральной в картине и не волнует зрителя. В таком виде фильм выпускать нельзя. Однако мнение Е. Шнейдера не было поддержано членами творческой секции.

Если удастся устранить указанные недостатки, фильм может стать интересным, воспитывающим в молодежи смелость, энергию и любовь к родине.

Р. М.

„Зори Парижа"

УДАЧА ОПЕРАТОРА

Анализ операторской работы представляет очень большие трудности. Основная из них в том, что зрительное художественное выражение мысли и настроения мастера в операторском искусстве неотделимо от техники выполнения. Последняя же представляет собой настолько специальную область, что погружаться в нее не специалисту трудно и рискованно. Именно поэтому, вероятно, повелось так, что об операторах пишут и говорят только сами операторы.

В нарушение этой традиции я берусь за новую для меня задачу анализа операторской работы, подстрекаемый к этому тем впечатлением, которое произвела на меня работа оператора Л. Косматова в фильме «Зори Парижа».

Когда смотришь эту картину, бросается в глаза удивительная цельность жанра и стиля фотографии. Косматов трактовал «Зори Парижа» как романтическую эпопею. Трактовка целого получила в фильме свое выражение в каждой из отдельных сцен. Поэтому любой кадр картины неотделим от общей фотографической задачи. Он никогда не становится об'ектом самостоятельного изобразительного решения, не связанного с ощущением общего стиля.

С изобразительной стороны «Зори Парижа» выгодно отличаются от многих, даже очень хорошо снятых картин, тем, что этот фильм ни в коей мере не является монтажем отдельных фотографий. Фильм представляет собой неразрывную фотографическую нить, гармонически связующую частное с общим.

Романтическая трактовка не раз приводила операторов к таким поэтическим настроениям, при которых они оказывались в плену чуждых реализму импрессионистических и экспрессионистических заимствований.

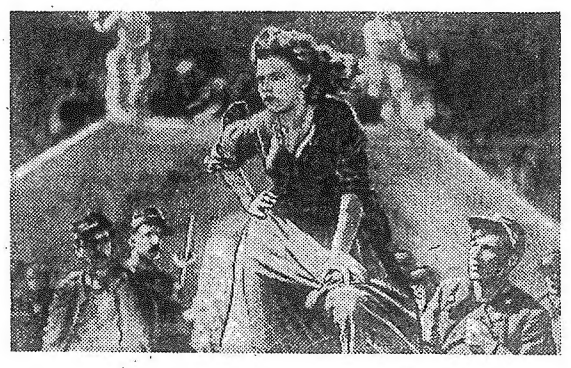
Очень часто попытки поэтического видения уносили операторов в сферу вуалирования действительности импрессионистической пеленой. Было время, когда «поэтический кинематограф» руками лучших операторов работал над созданием своеобразного мира «реальностей», живших только на экране. Были свои киноторубы, кинолюди, кинокомнаты, кинопейзажи, которые являлись кодом условных понятий. Вместо того, чтобы творчески расшифровывать жизнь, операторы ее зашифровывали, при деятельном, конечно, подстрекательстве режиссеров. Придя в кино, зритель погружался в мир условных людей и вещей, в мир, наполненный искаженными очертаниями предметов, туманными контурами пейзажей, людскими телами, запрокинутыми в причудливых ракурсах. Вся эта «киночепуха», вскормленная наивным эстетизмом и жеманными ремаркациями дурманила зрителя своей многозначительной загадочностью, претендовавшей на глубокий смысл, которого в ней не было.

Могучая волна социалистического реализма почти начисто смыла с экрана все эти формалистические пятна и пятнышки. И тогда на чистое место, вместе с попыткой найти новые реалистические решения изобразительных задач, устремился натурализм. Появились образцы невзыскательной, добросовестной, скучной ремесленной фотографии, стремившейся выдать себя за то новое, что должно было стать генеральной линией операторского искусства.

Обнаружились признаки увлечения фотографической «прозой», которая на деле оказывалась не более чем плохой натуралистической фотографией, лежащей за пределами искусства. Лозунг «простоты» стал расшифровываться как упрощение, а иной раз и как эстетика некрасивого, как своеобразные «цветы зла». И даже такой блестящий оператор, как Москвин, обнаружил стремление променять клубы эффектных колец папиросного дыма на стиль «тюремной фотографии» (в кадрах освидетельствования Максима).

Наряду с этим росла, растет и крепнет работа операторов над поисками подлинного стиля социалистического реализма. Поиски эти получили превосходное выражение в последних фильмах, снятых операторами Фельдманом и Капланом.

От этих двух работ операторская работа Косматова в «Зорях Парижа» отличается тем, что она расширяет завоеванную зону в сторону романтики. И если реалистические по стилю работы Фельдмана и Каплана — новое яркое свидетельство того, что «проза» в операторском искусстве вовсе не равнозначна натурализму, то романтическая по стилю работа Косматова необычно ярко практически доказывает, что «поэзия» отнюдь не зовет оператора назад к формализму.



«Зори Парижа». Артистка А. Максимова в роли Катрин Миляр.

Изображение в «Зорях Парижа» носит приподнятый, иной раз патетический характер. Оно проникнуто стремлением запечатлеть красоту революционного порыва массы и ее вождей. Поэтому кадр не стесняется быть красивым. Оператор откровенно стремится к этому. Он любуется революционным Парижем, его улицами и переулками, его архитектурой, его толпой, его людьми. Оператор стремится к тому, чтобы показать людей и вещи чудесной эпохи Парижской Коммуны в романтическом ореоле благородной красоты.

Красота изображения является здоровым, нужным, эстетическим элементом картины, когда об'ектом изображения становится действительно прекрасное, к тому же достойно опосредствованное художником. Поэтому, как только об'ект выбран неверно, или, — если этот об'ект, хотя и выбран верно, но показан вне глубокой, ясной идеи, красота сейчас же теряет свои свойства прекрасного и превращается в слащавость и безвкусицу.

Поэтому сад, плоды, природа в «Земле» Довженко ощущаются нами как прекрасное, а подобный же сад, плоды и природа в «Горячих денечках» ничего, кроме ощущения приторной слащавости, не вызывают.

Не отдавая себе в этом отчета, иные операторы боятся красивой фотографии, опасаясь упреков в «эстетстве». С другой стороны, случается и так, что операторы под красотой имеют в виду иной раз не свойства об'екта, а свойства приема, при помощи которого они показывают об'ект. При этом они наивно думают, что можно **сделать** об'ект красивым. Подлинное же искусство оператора заключается в умении **найти** в об'екте черты его красоты, и, найдя эти черты, выразительно **показать** их зрителю.

Косматов идет по правильному пути. Нигде в картине он не ставит свое мастерство на службу искусственному созданию фальшивых эстетических ценностей. Зато подлинно прекрасное он снимает с тем мастерством, которое заставляет зрителя восхищаться не мастером, а результатом его работы — изображением.

Оператор обнаруживает превосходное чутье фактуры. Он мобилизует ресурсы света и оптики на подчеркивание свойств об'екта. В сцене у Тьера блестит мрамор белых колонн, переливается свет на бронзе, темные очертания иных предметов усиливают ощущение их монументальной тяжести. Вещи получают достоверность.

Портреты людей отличаются чуткой согласованностью облика человека с его образом. Особенно ярким примером этого является фотография Домбровского. Его образ в фильме складывается не только из поведения, но и из внешнего облика, который фотография сумела наделить чертами особого благородного достоинства.

Косматов обладает умением выделить нужного человека из окружения, декорации. Даже в тех случаях (как например в комнате раненых), где мизансцена и декорация создают риск плоского кадра, в котором люди обычно выглядят, как тени на стене, Косматову удается светом оторвать от стены человека, создав ощущение расстояния.

Придавая огромное значение стереоскопичности и перспективе, Косматов часто и удачно прибегает к широкоугольной оптике. К тому же это дает ему возможность выгодно избегать фокусных ограничений. В сложных мизансценах, когда обычно фотография показывает зрителю лишь одного выбранного человека, погружая остальных, стоящих ближе или дальше, в бесформенное марево, — даже в таких мизансценах Косматов, умело пользуясь оптикой, дает зрителю возможность распознать всех людей (например — сцена разговора Домбровского с Этьеном в комнате федератов).

Композиция кадра умела и свидетельствует о вкусе. Она широко использует возможности, подсказываемые характером декорации или натуры. Она изобретательна, но не назойлива. Она помогает мизансцене, не противопоставляется ей в форме самостоятельного и обособленного элемента воздействия.

Мосфильм, завоевавший в 1936 г. кинематографическое первенство, справедливо гордится стилистическим и жанровым разнообразием своих фильмов, богатством художественной манеры и почерка своих мастеров.

Надо прямо сказать, что в существеннейшей степени это определяется творческими качествами операторов Мосфильма. И в отношении операторской работы Мосфильм не стремится выковать некий собственный единый стиль. Его стиль — в разнообразии стилей разных операторов.

Веселую, светлую, народную фотографию, изобретательное техническое мастерство Нильсена не спутаешь со скромной, глубокой, несколько изысканной манерой Волчка, ищущего творческое богатство в самоограничении.

Из эффектных тесния эстетизма на просторы реалистического мастерства вышел Фельдман, не утеряв при этом свойственного ему художественного полнокровия.

Талантливый Тиссэ шлифует свое мастерство в схватках с трудностями раскрытия по-новому уже некогда снятого им материала советской деревни. Он сохраняет при этом свойственную ему манеру целеустремленной выразительности.

Ищет утверждения стиля лирической фотографии Геллейн.

Новые и смелые задачи решает сейчас Головня.

В операторской среде Мосфильма идет соревнование. Оно решается итогами борьбы за техническое мастерство, за идейно-художественное становление, за выковку своего стиля, своего почерка.

Это борьба за социалистический реализм, во всем огромном разнообразии его возможностей.

Это борьба против попыток унификации стиля и академической манеры фотографии, стремящихся утвердить ряд приемов в качестве общеобязательных канонов.

В этой борьбе работа оператора Косматова, верно нащупавшего стиль советского романтизма и показавшего на примере своей фотографии образец благородной, простой и ясной художественной красоты — является большой победой.

А. МАЧЕРЕТ.

Образ Петра Захаркина в „Последней ночи"

С большим волнением я принял предложение играть роль Петра Захаркина в картине «Последняя ночь». Это был мой дебют в кино в ответственной роли. До этого я только один раз играл эпизодическую роль в картине «Мужество» и, следовательно, кинематографического опыта у меня не было.

Я пришел в кино, имея девятилетний опыт работы в Художественном театре, где прошел школу таких замечательных мастеров, как К. С. Станиславский и Вл. Ив. Немирович-Данченко. Для меня было несомненно, что в кино, так же как и в театре, от актера прежде всего требуются правдивость и искренность переживаний. Но как применить в кино то, что я умею делать в театре? Сумею ли я в совершенно новой для меня обстановке создать правдивый, искренний, а главное, верный образ Петра Захаркина? Заменит ли мне киноаппарат зрительный зал? Вот вопросы, которые меня волновали.

Роль меня захватила с самого начала. Образ матроса-большевика — образ, много раз созданный и в театре, и в кино. Меня увлекала задача найти для него новый рисунок, найти свежие краски. Чем больше я думал о Петре, тем больше жил ролью.

Когда мне показали на экране отдельные куски моей импровизации перед об'ективом на тему Петра Захаркина меня охватило горькое разочарование: то, что я увидел, нисколько не походило на то, что мне казалось нужным. Я сидел в темноте и у меня было чувство страшной неловкости. Я был убежден, что режиссер явно ошибся, остановившись на моей кандидатуре. После просмотра я стал доказывать Ю. Я. Райзману, что к роли не подхожу. Я сказал, что внутренне образ чувствую, но внешне это не то,—он должен быть другим. Но режиссер упорно стоял на своем и доказывал, что я подхожу, а мое разочарование — обычное, мол, явление для актера, впервые увидевшего себя на экране.

Мы стали говорить об образе Петра Захаркина, выяснять, что это за человек, какой у него характер, начали пробовать, импровизировать, додумывать биографию Петра, его судьбу после октябрьской ночи, сегодня—в наши дни и т. п. Мои внутренние ощущения образа настолько совпадали с замыслом режиссера, что я почувствовал уверенность в успехе.

С'емкам предшествовал небольшой репетиционный период, когда мы за столом говорили о линии роли, о сквозном действии образа, о человеческих качествах и недостатках Захаркина, искали подлинную партийность в его поведении, пробовали читать отдельные реплики, т. е. работали так, как в привычной для меня обстановке театра. Этими репетициями мы углублялись в образ, устраняли некоторый схематизм его, который был в сценарии.

Работать было приятно, так как Ю. Райзман оказался режиссером, чрезвычайно чутким в работе с актерами. Он ничего не навязывал, а раскрывал индивидуальность актера, заставлял его быть максимально-инициативным, создавая этим подлинную творческую атмосферу.

Когда начались с'емки, меня снова охватила неуверенность. На репетиции я работал как обычно, но в павильоне, когда на меня направили несколько юпитеров, подвесили возле меня микрофон и нацелили на меня кинооб'ектив, я растерялся. К обстановке, однако, я скоро привык, мешало только, что вместо партнера, приходилось обращаться к стулу или к пустому месту. Привык я также и к тому, что отсутствовал зритель.

Я убедился, что в кино надо быть гораздо правдивее и искреннее, чем в театре. Каждая с'емка—это премьера, это то, что навсегда останется на экране, следовательно, надо было чувствовать ответственность за каждый кусок. Если в театре рампа сглаживает некоторую фальшь, то здесь киноаппарат увеличивает эту фальшь, как микроскоп.

Роль Петра Захаркина была для меня сложна по следующим причинам. Надо было оправдать внутренней необходимостью все срывы и ошибки Петра, допущенные им в ту ночь по горячности характера, для того, чтобы зритель поверил, что Петр иначе поступить не мог, и прощал ему его ошибки. В рисунке образа мне хотелось отойти от обычного «братишки», который стал уже штампом, от «братишки» с его бесшабашностью, грубоватостью, походкой в развалку, бравадой и т. д. Мне хотелось найти в Петре его лирическую сторону, найти в нем такие элементы, как застенчивость, растерянность, слезу об убитом брате, которую он скрывает, т. е. самые простые человеческие качества, которые бы «согрели» образ, сделали его простым и понятным. Мне хотелось показать, что Петр—обыкновенный человек, который преданностью революции, верой в правоту своего дела, преодолевая препятствия, жертвуя жизнью, вырастает в героя. Меня очень увлекала задача показать Петра обычным рабочим, не вырывая его из массы, показать его героизм так, чтобы у каждого зрителя возникло желание быть таким, как Петр.

Петр Захаркин—герой не в силу своих личных качеств, а в силу качеств класса, не которого он вышел и за дело которого он боролся. Героизм Петра типичен для нашего времени, когда герой не противопоставляет себя обществу, а сливается с массой, является ее выразителем. Эти мысли и желания не покидали меня в процессе всей работы. Работал я с увлечением и интересом. Коллектив картины, как и я, горел одним желанием—показать живых людей, боровшихся за свое освобождение в историческую октябрьскую ночь. Это нас об'единяло и создавало подлинную творческую атмосферу.

Сейчас в театре я приступил к работе над ролью Шванди в «Любови Яровой». Задача чрезвычайно увлекательная, так как нужно найти совершенно самостоятельный, новый рисунок, не похожий на Петра Захаркина и в то же время похожий на него в основном, в главном—преданностью своему классу, своим горячим желанием—победить!

Н. И. ДОРОХИН.

Кадр из фильма «Зори Парижа». Защита замка Бекон.

Зрители о фильме

На-днях состоялся просмотр фильма «Зори Парижа» на курсах политсостава. Курсанты горячо встретили фильм. Их выступления на обсуждении картины говорят о больших требованиях, пред'являемых зрителем к искусству.

Почти все выступавшие в первую очередь говорили об огромном политическом значении фильма. У нас мало картин на исторические темы, особенно мало фильмов, изображающих далекое прошлое—«Зори Парижа» по своей теме как нельзя более актуальна. Фильм не только знакомит с эпохой Коммуны — он учит и воспитывает. Велико значение фильма и для заграницы. Трудящиеся Испании, например, многое почерпнут из этого фильма: они увидят, как сражались героические защитники Парижа и что послужило причиной их поражения, фильм ознакомит их с безграничным мужеством и стойкостью коммунаров.

Чем привлекает и волнует фильм? В первую очередь (об этом говорили тт. Кучатов, Иваненко, Алексеев, Слепко, Федянин, Пономарев) правдивостью изображаемых событий.

— С точки зрения детализации и последовательности исторических событий, — говорит тов. Иваненко, — фильм производит большое впечатление. Сразу видно, что материал тщательно отбирался. Декорации, костюмы, типаж — все дано с большим знанием эпохи. Более широко в картине можно было использовать музыку, но это почему-то не сделано.

— Хороши диалоги в фильме. Они точно отражают мысль каждого действующего лица. Вспомним, например, слова командира: «Именем Коммуны!» С этими словами он открывает ворота. Эти слова нельзя не запомнить. В них выражена железная необходимость преодолеть любые препятствия.

— Правдивы и хорошо запоминаются сцены, в которых показана беспечность коммунаров. У революционеров нет единого руководящего центра, но это не беспокоит их. В этих сценах (ярмарка и др.) колоритно воспроизведен национальный характер.

— Авторы фильма без спешки и торопливости, шаг за шагом показывают дела и дни Коммуны. Сцена в префектуре, выступления на заседании Коммуны, сцена, показывающая связь революционеров с Марксом, деятельность врага (брат фабриканта) и многие другие места надолго останутся в памяти зрителя. Очень легко скатиться к бутафории в изображении боя. Но авторы фильма удачно избежали этого. Бой подан без излишнего нажима, просто, сурово. Например, наблюдая сцену взятия замка Бекон, борьбу за него, зритель ни на минуту не сомневается в правдивости происходящего на экране. Атмосфера Парижа, его улицы, развалины домов, показанные в фильме, говорят о большом искусстве художников и декораторов.

Конец фильма тяжел, но вместе с тем оптимистичен, вселяет в зрителя твердую уверенность в будущей победе дела, начатого парижскими коммунарами.

Дополняя выступление своих товарищей, курсант тов. Слепко говорит о главнейшем достоинстве фильма — полноте и глубине показа событий Парижской Коммуны. Фильм с большой убедительностью раскрывает главные причины поражения Коммуны, о которых писал В. И. Ленин — это отсутствие единого руководящего центра, отсутствие связи с крестьянством, неприкосновенность банков и, наконец, нерешительность коммунаров, сквозившая во всех их действиях. Все эти моменты показаны в фильме художественно-убедительно.

Многие из выступавших говорили о хорошей игре актеров В. Станицына (в роли Штайнера) и А. Максимовой (Катрин Миляр). Особое внимание привлек заслуженный артист республики Н. Плотников в роли Домбровского.

— Домбровский — сложный образ, — говорил тов. Слепко, — он выражает линию нерешительности Коммуны, хотя, как индивидуальность, он смел и решителен. В Коммуне царит неразбериха, беспечность, отсутствует единое руководство. В этих условиях даже решительный Домбровский не мог ничего сделать, и это убедительно показано в фильме.

В дискуссии были освещены не только положительные стороны картины — говорили и о недостатках. Некоторые из товарищей считают слишком спокойной обстановку Парижа, изображаемую в первых кадрах картины, считают, что недостаточно показана роль интернационального батальона. Некоторым товарищам (Иваненко и др.) хочется более развернуто видеть предательскую роль пруссаков. Неудачен эпизод появления на бастионе женского батальона.

— Батальон, — говорит тов. Шестопалов — как известно, явился в самый критический момент, в то время, когда коммунарам было предложено сдаться. А между тем его появление не производит никакого впечатления на защитников бастиона. Все проходит гладко, спокойно, как будто это обычное событие в военных условиях того времени.

Некоторые товарищи (Алексеев и другие) указывали, что им неясны характеры людей Коммуны, которые своей нерешительностью способствовали ее гибели. Заседание в Ратуше. Выступают, говорят, спорят. Но зритель не знает, кто из них настроен более решительно, кто своей нерешительностью тянет революционное движение в сторону. Оппортунистические настроения некоторых членов Коммуны недостаточно показаны, хотя они-то и предопределили поражение революции.

Музыка фильма гармонично сочетается с содержанием, но это музыка сегодняшнего дня, а не времен Коммуны. Предстействия о песнях, о музыке эпохи Коммуны фильм не дает. В противовес этому многие (тт. Капралов, Федянин) утверждали, что режиссер и композитор поступили правильно, взяв современную музыку, более понятную и следовательно более доходчивую до зрителя.

Фильм вызвал горячие споры. И это понятно: «Зори Парижа» поднимают огромную сумму вопросов, связанных с героической страницей, которой парижского пролетариата. Всех их нельзя советать в одном фильме. Но на одном сошлись все принимавшие участие в обсуждении — фильм показывает основное в событиях Парижской Коммуны с большой художественной убедительностью.

КИНОПЕРЕДВИЖКИ — НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ

Через несколько недель в большинстве районов Советского Союза развернется весенний сев. В южных районах СССР соревнование за лучшее проведение сева уже идет.

Работникам кинематографии, особенно работникам проката и кинофикации, следует помнить, что весенний сев является не только смотром социалистического земледелия, но и боевой проверкой всех организаций и работников, призванных обслуживать колхозное село в горячие дни и недели сева. В какой мере подготовлена к этому кинематография?

Оказывается, Управление кинофикации при СНК РСФСР лишь 23 февраля обратилось с соответствующим напоминанием к кинотрестам южных районов. В районы, где сев начинается в апреле, такое напоминание еще только собираются направить. А ведь подготовительная работа предстоит большая: надо заблаговременно отремонтировать все кинопередвижки, обеспечить их необходимыми запасными частями, привести в порядок экраны, разработать правильные и твердые маршруты для кинопередвижек, обеспечить передвижки копиями лучших картин и т. д.

Как областные и краевые кинотресты ведут подготовительную работу?

— В Управлении кинофикации не знают. Директива дана, а контроль за ее выполнением проводится уже не управлением, а облисполкомами.

— Управление не оперативный, а лишь планирующий орган и вмешиваться в оперативные функции кинотрестов не может.

Правда, Управление кинофикации само не придерживается очень строго этого положения: свое директивное письмо о подготовке к обслуживанию сева оно закончило предложением материалы о ходе обслуживания сева послать в «Управление после окончания весеннего сева немедленно»... Сведения требуются «немедленно», но все же... «после окончания сева», т. е. когда уже поздно будет исправить те ошибки, которые, возможно, допускаются кинотрестами сегодня. Управление кинофикации забывает, что дело не только в том, чтобы дать директиву местам. Необходимо обеспечить действенный контроль за выполнением этой директивы.

П. О.

ПОРЧА НЕГАТИВОВ

Недавно в студиях Мосфильм, Ленфильм и Союздетфильм было проверено состояние негативов фильмов выпуска 1936 года. Выяснилось, что общее состояние негативов, даже тех фильмов, которые еще не пущены в печать, — весьма низкое.

По Мосфильму из 11 негативов 5 признаны неудовлетворительными («Партийный билет», «Мы из Кронштадта», «Заключенные», «Дети капитана Гранта», «Юность»). По Ленфильму из 13 негативов оказались неудовлетворительными 5 («На отдыхе», «Леночка и виноград», «Федька», «Путешествие в Арарум», «Депутат Балтики»). По Союздетфильму из 8 негативов 3 признаны неудовлетворительными. Остальные негативы хотя и признаны удовлетворительными, но имеют ряд серьезных дефектов.

Причины низкого качества негативов — недоброкачественная работа операторов (ошибки в экспозиции, засветки) и безответственность операторских отделов, не следящих за состоянием съемочной аппаратуры. Бывает, что в фильм включаются забракованные куски, снятые на дефектной и не кондиционной пленке (основная причина низкого качества негатива фильма «Депутат Балтики»). В негатив нередко включался забракованный фильмотечный материал или забракованные контратипы («Федька», «Путешествие в Арарум»). Значительно снижает качество негативов и неналаженность лабораторного и монтажного процессов, слабость технического контроля и несоблюдение правил хранения негативного материала.

Директора студий не разоблачали, а покрывали браководелов, не боролись за поднятие технической культуры работников.

Начальник ГУК тов. Б. З. Шумяцкий об'явил выговор директору студии Мосфильм тов. Бабицкому и б. директору студии Ленфильм тов. Кацнельсону за отсутствие в студиях четкой системы, гарантирующей высокое качество негативов. Об'явлен также выговор работникам Ленфильма: режиссеру Лебедеву, оператору Чулкову и заведующему группой надписей Васильеву — виновникам низкого качества негатива фильма «Федька».

Директорам студии предложено выявить конкретных виновников порчи негативов и наложить на них административные взыскания. В дальнейшем виновные в порче негативов будут сниматься с работы и отдаваться под суд.

Ответственность за техническое качество негативов возложено персонально на директоров студий. Категорически запрещена съемка на пленке, не соответствующей техническим условиям. Пригодность фильмотечного материала, отбираемого для фильмов, должна определяться его техническим состоянием: куски, признанные технически неполноценными, включать в фильмы запрещено.

О технической учебе

Пленум ЦК ВКП(б) в декабре 1935 г., утвердив развернутую программу обязательной технической учебы, подчеркнул, что это важнейшее дело должно быть подчинено «задаче под'ема культурно-технического уровня рабочего класса до уровня работников инженерно-технического труда».

Так ли реализуется эта директива партии в наших студиях? В докладе представителя ГУК (тов. Гурвич) и в выступлениях участников всесоюзного совещания по техучебе на этот вопрос был единодушно дан отрицательный ответ.

В киностудиях и на копировальных фабриках Москвы и Ленинграда охвачены разными видами техучебы лишь 40 процентов производственных рабочих. Не лучше и в студиях других городов.

На Мосфильме, по словам нач. учебной части тов. Вержиковского, посещаемость кружков техучебы в среднем не превышает 50 процентов, а в некоторых группах падает до 15 процентов (костюмеры, осветители и др.). На Ленфильме до 1937 г. посещаемость занятий не превышала 65 процентов.

К низкой посещаемости занятий привыкли. Учебная часть Мосфильма, включаясь в соревнование, обязуется довести посещаемость до... 85 процентов. О большем и не мечтают!..

Плохая посещаемость об'ясняется неумелой организацией учебы, невниманием к ней как руководства, так и общественности студий. В частности, почти ни в одной студии курсы не обеспечены помещением. На Мосфильме технический кабинет превратили в канцелярию, а учебные пособия бросили в ящики. На Союзкинохронике учащиеся кочуют из помещения в помещение.

Нет учебных пособий и программ для ряда профессий. ГУК прислал студиям тематические планы учебы, в которых или плохо разработаны, или даже совсем выпали такие основные темы, как организация и техническое обслуживание рабочего места, стахановские методы работы, снижение брака и себестоимости и т. п.

Руководители техучебы обычно оторваны от цехов. Тов. Кириллов, преподаватель стахановских курсов на Мосфильме, правильно указал на совещании, что преподавателю необходимо пойти в цех и изучить технический процесс, которым занят слушатель-рабочий.

— Сделайте учебу интересной, и мы пойдем на курсы без премиальных, без поощрений,—заявила монтажница Мосфильма тов. Флигельтауб.—Мы хотим учиться, но создайте нормальные условия для учебы.

Работники студий понимают пользу технической учебы. Она ярко видна и из производственных показателей. Так, на Ленфильме до организации техучебы выработка составляла 130,6 процента, а после сдачи гостэкзаменов—178,2 процента. В высший разряд переведено 66 человек. На Мосфильме стахановец тов. Криворотов, отличник учебы, достиг 250 процентов выработки нормы, тов. Густынин в результате учебы дает 200 процентов нормы.

— Окончив стахановские курсы, — заявил стахановец Мосфильма тов. Балашев,—я научился разбираться в чертежах и больше не бегаю к мастеру за справками. Я нахожу даже ошибки конструкторского бюро и исправляю их.

Несмотря на многочисленные организационные недочеты, техучеба помогла выдвинуть много работников и воспитать крепкие, технически грамотные кадры. Но достигнутые результаты еще далеко не достаточны. В этом виноваты не работие, а те, которым вменено в обязанность организовать техучебу. Контроль за качеством и содержанием учебы возложен ГУК на технических директоров, но они его не осуществляют.

При оценке работы студий и их директоров ГУК должен учитывать и показатели по техучебе. Эти показатели необходимо включить также в оценку работы цехов.

Издательству «Искусство» пора всерьез заняться выпуском учебников для кружков. Кроме того надо организовать специальные семинары для повышения квалификации преподавателей.

П. ОСИПОВИЧ

40 ЛЕТ РАБОТЫ

Творческая общественность студии Мостехфильм отметила 40-летие творческой работы художника Бориса Осиповича Воронова. Начав свою деятельность учеником художника Коровина в Большом театре, Б. О. Воронов стал впоследствии одним из основных декораторов Большого и Малого театров. С 1910 г. он принимает участие в художестве нио-д еко-

ративной работе в кинематографии. С 1920 г. тов. Воронов работал в бакинской киностудии. Им оформлены первые советские кинофильмы Азербайджана «Сказанье о девичьей башне» и «Дочь гиляна».

Руководством Мостехфильма тов. Воронов премирован. Перед ЦК союза возбуждено ходатайство о назначении ему персональной пенсии.

В студиях

Мосфильм

«Степан Разин»

Группа «Степан Разин» (режиссеры О. Преображенская и И. Правов, директор производства Л. Инденбом) систематически не выполняет плана. Начало съемок задерживалось из-за переделки сценария. Теперь сценарий переделан и находится на утверждении ГУК.

До сих пор не подобраны актеры на основные роли. В главной роли—Разина—будет сниматься артист Абрикосов. Заключены договоры еще с двумя актерами. Остальные роли еще не распределены. Постановка не обеспечена костюмами, не готово оружие.

Группа готовится к большой волжской экспедиции. Однако цехи студии задержали и эту работу. Например, постройка струга по калькуляции студии должна обойтись в 60 тысяч рублей, при чем за один только эскизный проект запросили 7 тысяч. Группа отказалась от этого непомерно дорогого обслуживания и обратилась в Наркомвод, при содействии которого приобретена баржа, которая вместе с переделкой и раскраской обойдется лишь в 30 тысяч.

Сейчас составляется генплан. Группа рассчитывает начать съемки 1 апреля.

В мастерской А. Л. Птушко

В производстве мастерской комбинированного и об'емно-мультипликационного фильма под руководством заслуженного артиста республики А. Л. Птушко находятся два больших комбинированных фильма: «Руслан и Людмила» по Пушкину, реж. И. Никитченко и научно-фантастический фильм «Утренняя звезда», который будет ставить реж. А. Л. Птушко.

А. Л. Птушко снимает сейчас кукольный пушкинский фильм «Сказка о рыбаке и рыбке».

На утверждении ГУК находится сценарий одночастного детского цветного звукового фильма С. Мокиль «Волк и семеро козлят». По плану съемки этого фильма должны были начаться еще 15 февраля, но план не осуществлен, так как в ГУК сценарий задерживается уже три недели.

И. Склют и С. Болотин работают над сценарием для цветного фильма на тему сказки «Али-Баба», который будет ставить режиссер И. Склют под художественным руководством А. Л. Птушко.

Писатель А. Толстой к 1 апреля должен сдать сценарий в 3 частях «Похождения Буратино», который будет ставить реж. С. Мокиль.

Мостехфильм

Фильмы по здравоохранению

Московская студия технических фильмов по поручению Наркомздрава СССР в этом году выпустит ряд картин по различным вопросам медицины. Утвержден сценарий и запускается в производство фильм «Нейро-хирургия» (режиссер В. Н. Карин). Руководить постановкой и консультировать фильм будут заслуженный деятель науки орденоносец проф. Н. Н. Бурденко и проф. Л. А. Корейша. На экране будут впервые показаны новейшие методы оперативного вмешательства при поражениях головного мозга, в частности, удаление опухолей. Применение рапид-и мульт'емки в сочетании с натурными кадрами даст возможность аналитического раскрытия ряда процессов и явлений, недоступных другим средствам передачи, кроме кино.

Одновременно студия развернет работу над полнометражным звуковым научно-популярным фильмом «Новое в туберкулезе». В нем будут показаны новые методы лечения, постановка курортно-санаторной помощи в СССР, успехи борьбы с туберкулезом, профилактика и т. д. Фильм предназначается для показа в рабочих клубах и домах санитарной культуры. Постановку консультируют проф. Л. В. Каниель и доктор С. Е. Незель.

Для медицинских вузов и курсов усовершенствования врачей будет выпущен фильм «Обезболивание родов» (консультант проф. Е. П. Кватер).

Рирпроекция для учебных фильмов

Техническая база студии Мостехфильм получает значительное подкрепление. ГУК выделил установку для рирпроекции, сконструированную в НИКФИ. В студии уже подготовлена специальная группа операторов для с'емок посредством рирпроекции. Группа прошла необходимую тренировку на Мосфильме. Монтаж и сдача установки в эксплоатацию будут закончены в первых числах апреля.

В доме кино

11 марта на общем собрании секции кинокомпозиторов избрано бюро в составе композиторов Н. Н. Крюкова, Л. А. Шварца и Д. С. Блока, консультанта по музыкальным вопросам ГУК А. М. Торопова и звукооформителя Б. А. Вольского. В план работы секции включены творческие самоотчеты кинокомпозиторов, показ и обсуждение фильмов для музыкальных критиков и композиторов, разработка теоретических проблем музыкального и звукового оформления картин. Значительное внимание будет уделено также различным течениям в звуковой кинематографии и проблемным вопросам—создание кинооперы и др.

Ленфильм

«ДРУЗЬЯ»

Закончена разработка рабочего сценария фильма «Друзья» и подготовлены предварительные материалы к генплану (монтировки, заявки цехам и т. д.). Часть группы, во главе со ст. ассистентом В. Эйсымонтом и оператором А. Тихоновым, выехала в Тбилиси, Орджоникидзе и Нальчик для подготовки натурных с'емок и с'емки самого большого павильона в картине («С'езд терских народностей»). Этот павильон будет сниматься в Тбилиси, так как в Ленинграде невозможно подобрать необходимый национальный типаж.

Репетиции начались 7 марта. Но еще нет актера на одну из главных ролей (кузнеца Умара). Работники группы, выехавшие на Кавказ, будут искать актера на эту роль в национальных театрах. Неясно положение и с двумя другими основными ролями (Веры и княяи Балкорукого). Кандидаты на эти роли имеются, но окончательно не утверждены, так как актеры еще заняты в театрах.

Одновременно с репетициями ведется разработка эскизов павильонов и костюмов, пошивка костюмов, подготовка бутафории, пиротехники и реквизита.

План картины чрезвычайно жесткий. Несмотря на все трудности, группа намерена начать с'емки павильонов в апреле, чтобы в начале мая выехать в Тбилиси для одновременных с'емок «с'езда» и натуры. Это единственно реальный путь для того, чтобы отснять всю натуру (ее в картине очень много) и выпустить фильм в этом году.

Участие в фильме театральных актеров (народный артист Б. Бабочкин, артисты Н. Черкасов, С. Каюков и др.) требует от группы и от студии в целом большой гибкости. Ни одна минута времени, уделяемого актером для с'емок, не должна пропадать даром.

Большинство театров подготовляет юбилейные спектакли, вследствие чего сокращаются летние отпуска актеров. Это создает для кинос'емок текущего года дополнительные трудности.

Летняя экспедиция по «Друзьям» в этом отношении находится вообще под ударом, так как сейчас еще далеко неясно, удастся ли получить актеров, даже заключивших договоры.

Оставшееся до мая время студия должна использовать для самой тщательной подготовки к экспедиции—одной из самых сложных в истории студии. Только при этом условии можно рассчитывать на своевременный выпуск юбилейной картины о великой, рожденной и окрепшей в боях дружбе народов Советской страны.

М. РОЗЕНБЕРГ.

Кадр из фильма «Балтийцы». Производство Белгоскино. Режиссер А. Файнциммер. Слева направо — заслуженный артист Б. Ливанов в роли комиссара Вихорева, артист В. Крюгер в роли Алексея Жезлова и заслуженный артист Л. Вивьен в роли командира.

Союздетфильм

«Остров сокровищ»

Группа «Остров сокровищ», закончив большую часть павильонных с'емок, выезжает в Ялту на дос'емку натуры. Здесь будет снят пиратский парусник в море и финал картины—эпизод на берегу моря. С'емка натуры рассчитана на 23 дня. К 1 мая группа вернется в Москву для дос'емки павильона — «бар в Дублине» и «чердак».

Три работника группы выехали в Крым для подготовки к с'емкам, которые начнутся 21 марта. Парусник будут снимать в живописной бухте Ласпи, около Фороса.

Узбекфильм

«Советская Кара-Калпакия»

Студия Узбекфильм выпустила к Чрезвычайному VI с'езду советов Узбекской ССР звуковой киноочерк о Кара-Калпакии. Фильм показывает тяжелое прошлое страны и те изменения, которые произошли в республике при советской власти.

Картину сделала комсомольская бригада студии Узбекфильм (режиссер Д. Васись, оператор А. Зильберник, ассистент оператора Рахманов). Музыку к фильму написал заслуженный деятель искусств Узбекистана композитор Н. Н. Миронов. Им использованы каракалпакские, казахские, узбекские, туркменские и русские народные песни.

Фильм озвучен на месте в студии. Озвучание картины было проведено в Узбекфильме впервые.

В. М. Серебрянников

13 марта после продолжительной и тяжкой болезни умер молодой, талантливый оператор, наш любимый товарищ, достойный член коллектива студии Мосфильм — Всеволод Михайлович Серебрянников.

Окончив ГИК, Володя пришел в нашу студию и с первых же дней работы, будучи ассистентом оператора, целиком отдавал любимому делу всю свою энергию, инициативу и энтузиазм. Уже в первой самостоятельной работе по картине «Пастушенок» он проявил себя зрелым оператором со сложившимся вкусом и собственным творческим лицом.

Его вторая и, как это ни горько, последняя работа — «Девушка с Камчатки» показала, что он быстро стал зрелым мастером. В труднейших условиях камчатской экспедиции, несмотря на прогрессирующую болезнь, он создавал образы радостной советской действительности.

Смерть оборвала молодую, многообещающую жизнь, выхватила из наших рядов талантливого и самоотверженного работника, любимого друга и товарища, превосходного человека.

Наш коллектив навсегда сохранит память о тебе, дорогой Володя.

Е. Соколовская, Б. Волчек, А. Гальперин, М. Гиндин, Л. Войтоловская, А. Вайсфельд, Гофман, Э. Тиссэ, Л. Косматов, Д. Фельдман, С. Шейнин, В. Захаров, Е. Андриканис, Э. Савельева, Литвинов, В. Попов, С. Файман, М. Ромм, Ай-Артян, В. Журавлев, В. Павлов, Т. Лебешев, Н. Власов, Г. Пышкова, А. Приезжев, Н. Юдин, Викторов, Н. Ковальский, С. Гападж, Петрова, К. Кузнецов, С. Уралов, В. Нильсен, А. Болтянский, Б. Гончаров, П. Устинов, В. Кузнецов, К. Венц, М. Сливкина, В. Кузнецов, М. Щеглов, Б. Арецкий, Г. Шимкович.

НАУКА И ТЕХНИКА

Новая звуковая установка

Применяемая в наших кинотеатрах звуковая киноаппаратура громоздка и сложна как при монтаже, так и в эксплоатации. Комплект звуковой аппаратуры состоит из многих отдельных элементов, загромождающих проекционную камеру и соединенных сложной электропроводкой. Для монтажа таких установок требуются квалифицированные, опытные работники, в которых чувствуется недостаток, особенно при кинофикации отдаленных районов.

Научно-исследовательский институт киностроительства (НИИКС) совместно с Всесоюзным электротехническим институтом (ВЭИ) сконструировал звуковое устройство нового типа для кинотеатров, имеющее ряд несомненно ценных качеств. Установка эта чрезвычайно компактна. На одном стативе размером не более телефонного распределительного шкафа (185×50 см) умещаются не только все звуковое оборудование, но и все электрооборудование проекционной камеры.

Новая установка состоит из фотоячейки с фотоэлементом вторичной эмиссии (устанавливается непосредственно на проекционном аппарате) и из стойки с усилительным и электропитающим устройством.

Установка сочетает в себе следующие элементы: усилитель с выпрямителем, источник питания динамиков (громкоговорителей), просвечивающие и дуговые проекционные лампы, распределительная панель, световая и звонковая сигнализация, телефон в зрительный зал и контрольный громкоговоритель.

Экспертная комиссия Академии наук СССР, ознакомившись с новой установкой, отметила, что эта конструкция представляет собой новый этап в развитии техники звуковой кинопроекции и будет способствовать развитию массовой кинофикации страны.

Комиссия подчеркнула, что введение в практику звукового кино фотоэлементов со вторичной эмиссией резко улучшает качество воспроизведения, упрощает монтаж и обслуживание установки и исключает необходимость в экранировании проводов. Киноустановка становится удобной в эксплоатации и несложной в изготовлении. Новое звуковое устройство может быть рекомендовано к пуску в производство и внедрено в широкую эксплоатацию». Комиссия считает необходимым поставить перед Управлением кинофикации при СНК РСФСР вопрос о быстрейшем выпуске 10—15 комплектов для испытания в эксплоатационных условиях и одновременно подготовить выпуск 250 — 300 установок в 1937 г.

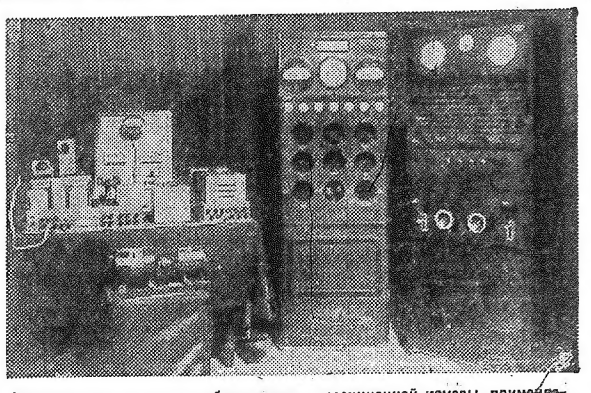
Огромное экономическое значение новой установки ярко показывают следующие ориентировочные данные.

Стоимость существующего звукового и электрического оборудования (усилительное и силовое устройство) аппаратных камер — 10 510 руб., новое устройство — 2 500 руб. Расходы по монтажу уменьшаются с 9 869 до 1 500 руб. Таким образом общая экономия по одной установке превышает 16 тыс. рублей.

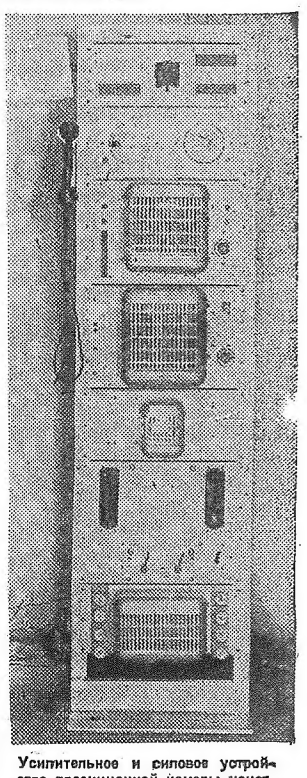
Использование новой установки для озвучания киносети РСФСР (4 232 единицы) могло бы дать в 1937 и 1938 гг. 67 712 000 руб. экономии. Если же учесть, что ежегодно по киносети РСФСР амортизируется в среднем 1 700 установок, общая экономия от озвучания киносети РСФСР и замены амортизирующейся звуковой аппаратуры новой конструкцией составит за 5 года более 78 млн. руб.

При этом здесь не учитывается экономия цветных металлов, которые в новом устройстве почти не используются, сокращение расходов по строительству в связи с некоторым уменьшением размеров проекционных камер и сокращение эксплоатационных расходов.

Разработка нового устройства проведена группой работников НИИКС: авторами конструкции инженеров А. Ф. Векленко и А. А. Хрущевым, проф. П. В. Тимофеевым (консультант конструкции и автор трубки вторичной эмиссии), руководителем киноотехнического кабинета ниик. Г. Л. Ирским, старшим техником П. А. Гущиным и коллективом электро-акустической лаборатории.



Усилительное и силовое оборудование проекционной камеры, применяемое в кинотеатрах СССР.



Усилительное и силовое устройство проекционной камеры конструкции НИИКС.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ.

ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост д. 21/5, тел. 1-94-40.

Государственное Издательство „ИСКУССТВО"

НА ЦЕНТРАЛЬНОМ СКЛАДЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА ИМЕЕТСЯ СЦЕНАРИЙ:

РОШАЛЬ и ШАХОВСКОЙ

„Зори Парижа"

Используя исторический материал, авторы показывают героическую дни и героических людей Парижской коммуны.

Книга прекрасно оформлена и иллюстрирована. Даны гравюры и рисунки времен Парижской коммуны, эскизы костюмов и декораций.

Стр. 134. Цена в пер. 5 руб.

Книга высылается наложенным платежом без задатка.

Заказы направлять по адресу: Москва, 47, 5-я Тверская-Ямская № 7, Торговый отдел издательства «ИСКУССТВО», «Книга-почтой».

Государственное Издательство „ИСКУССТВО"

ТОРГОВЫЙ ОТДЕЛ

Вышел из печати и поступил в продажу

Альбом „Братья ЛЕНЭН"

Лазарева В. Н.

Братья Ленэн — выдающиеся живописцы XVII века, являются родоначальниками буржуазного реализма во Франции.

Альбом представляет большую художественную ценность, весьма интересен не только для художников, но как исследование, посвященное наследию прошлого, — для всякого культурного советского читателя.

Альбом прекрасно оформлен, отпечатан на бумаге высокого качества, включает одну трехцветку и 55 фототипии.

Цена альбома (в переплете) 35 руб.

Высылается наложенным платежом без задатка.

Заказы направлять по адресу: Москва 47, 5-я Тверская-Ямская, 7, Торговый отдел издательства «ИСКУССТВО», Книга-почтой.

Государственное Издательство „ИСКУССТВО"

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

На НОВЫЙ МАССОВО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

„КИНОМЕХАНИК"

„КИНОМЕХАНИК"

в популярной форме знакомит читателей с основами и новейшими достижениями кинофикационной техники.

„КИНОМЕХАНИК"

рассчитан на широкие массы киномехаников города и села и кино-любителей.

12 номеров в год. Журнал начнет выходить с апреля месяца. В 1937 г. выйдет 9 номеров.

Подписная плата:

За 9 номеров—9 руб., 6 номеров—6 руб., 3 номера—3 руб.

Подписку и деньги направлять по адресу: Москва, 47, 5-я Тверская-Ямская, д. № 7. Отдел подписных изданий Изд-ва «ИСКУССТВО», расч. счет № 150.273 МОК Госбанка.

Уполномоч. Главлита № В—26721.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.